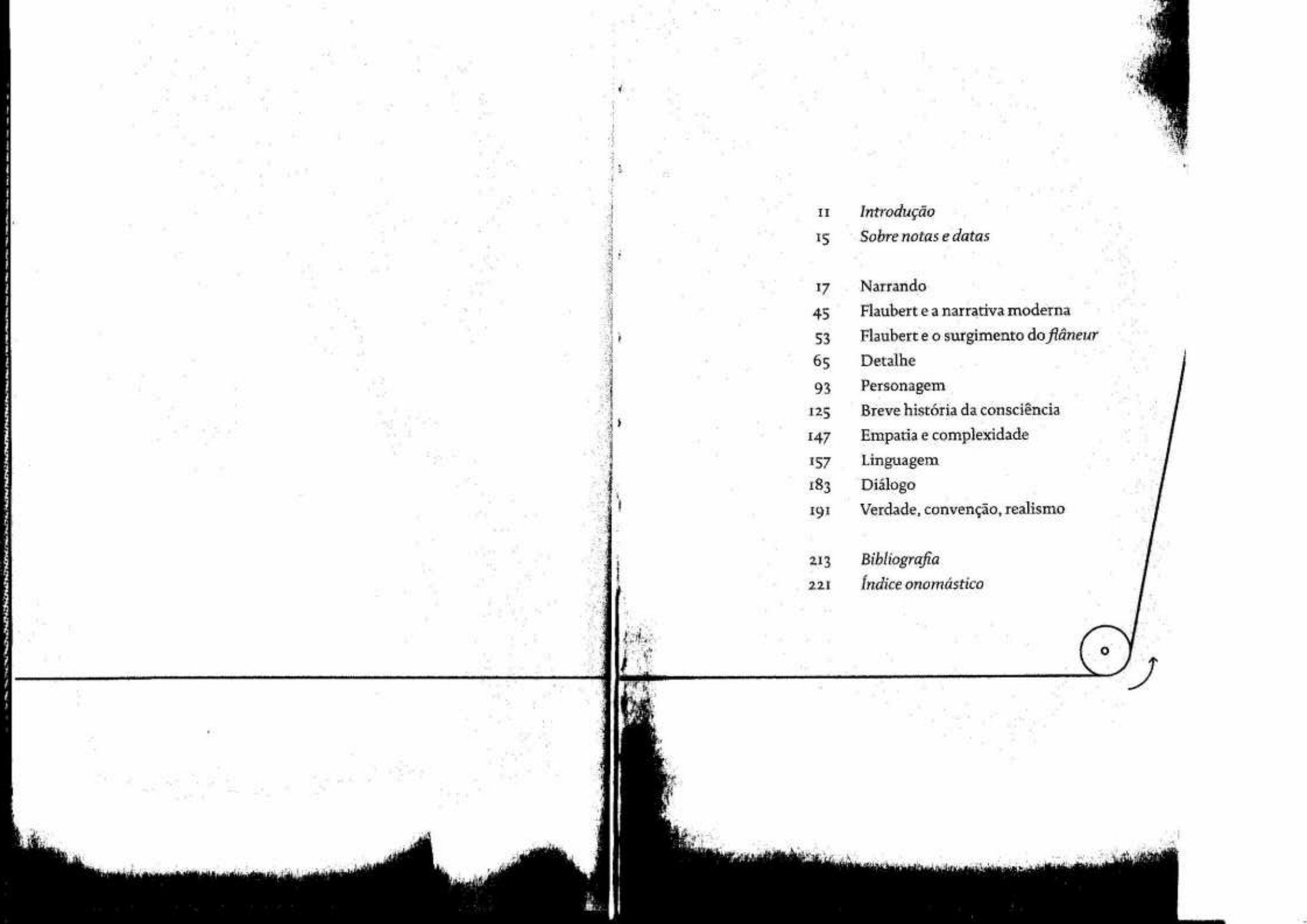
11 *Introdução*
15 *Sobre notas e datas*

17 Narrando
45 Flaubert e a narrativa moderna
53 Flaubert e o surgimento do *flâneur*
65 Detalhe
93 Personagem
125 Breve história da consciência
147 Empatia e complexidade
157 Linguagem
183 Diálogo
191 Verdade, convenção, realismo

213 *Bibliografia*
221 *Índice onomástico*



INTRODUÇÃO

Em 1857, John Ruskin escreveu um livrinho chamado *The Elements of Drawing* [Elementos do desenho]. A obra é um manual em que o autor se propõe, lançando um olhar crítico sobre o tema da criação, a ajudar o pintor, o observador curioso, o simples apreciador das artes. Ruskin começa por incitar o leitor a observar a natureza – observar, digamos, uma folha, e então copiá-la a lápis. Ele apresenta seu próprio desenho de uma folha. Depois passa a um quadro de Tintoretto: note as pinceladas, diz Ruskin, veja como ele desenha as mãos, observe como presta atenção no sombreamento. Passo a passo, Ruskin conduz o leitor pelo processo de criação. O profundo conhecimento do autor provém não da técnica de desenhista – Ruskin era um artista habilidoso, mas não de talento excepcional –, e sim de seu olhar, o que via e como via, e de sua capacidade de transmitir essa visão por escrito.

Surpreendentemente, são poucos os livros desse tipo sobre literatura. *Aspectos do romance*, de E. M. Forster, publicado em 1927, é canônico por boas razões, mas hoje parece incompleto. Admiro os três livros de Milan Kundera sobre a arte literária, mas Kundera é mais romancista e ensaísta do que crítico; de vez em quando, gostaríamos que ele colocasse mais as mãos no texto.

Meus dois críticos literários favoritos do século XX são o formalista russo Victor Chklóvski e o formalista-estruturalista francês Roland Barthes. Ambos foram grandes críticos porque, sendo formalistas, pensavam como escritores: atentavam ao estilo, às palavras, à forma, à metáfora e às imagens. Mas Barthes e Chklóvski pensavam como escritores rompidos com o instinto criativo, e eram constantemente levados, como banqueiros ladrões, a

empreender ataques contra a própria fonte de sustento – o estilo literário. Talvez devido a esse rompimento, a essa paixão agressiva, chegaram a conclusões acerca do romance que me parecem interessantes, embora equivocadas, e este livro discute com eles.

Ambos são especialistas escrevendo, no fundo, para outros especialistas; Barthes, principalmente, escreve como se não esperasse ser lido e entendido pelo leitor comum (nem mesmo por aquele que está aprendendo o incomum...).

Tento responder aqui a algumas das perguntas fundamentais sobre a arte da ficção. O realismo é real? Como definimos uma metáfora convincente? O que é um personagem? Como reconhecer o bom uso do detalhe na literatura? O que é o ponto de vista e como ele funciona? O que é a empatia imaginativa? Por que a literatura nos comove? São perguntas antigas, algumas ressuscitadas por trabalhos recentes no campo da teoria literária e da crítica acadêmica; mas não estou convencido de que essas disciplinas tenham respondido muito bem a elas. Assim, espero que este seja um livro que faça perguntas teóricas e dê respostas práticas – ou, em outras palavras, que faça as perguntas do crítico e dê as respostas do escritor.

Se há, nesta obra, um argumento mais amplo, é o que afirma que a literatura é, ao mesmo tempo, artifício e verossimilhança, e que não há nenhuma dificuldade em unir esses dois aspectos. Foi por isso que tentei fazer uma exposição minuciosa da técnica desse artifício – como funciona a ficção – para reconectá-la ao mundo, tal como Ruskin queria conectar a obra de Tintoretto à maneira como observamos uma folha. Desse modo, os capítulos se encaixam uns nos outros, porque todos são movidos pela mesma estética: quando falo sobre o estilo indireto livre, na verdade estou falando sobre o ponto de vista, e quando estou falando sobre o ponto de vista, na verdade falo da percepção do detalhe, e quando falo do detalhe, na verdade estou falando sobre o personagem, e quando falo sobre o personagem, na verdade estou falando sobre o *real*, que está na base das minhas indagações.

SOBRE NOTAS E DATAS

Pensando no leitor comum, tentei reduzir o que Joyce chama de "verdadeiro fedor da escolástica" a níveis suportáveis. As notas se referem apenas a fontes obscuras ou difíceis de encontrar; nelas, dou a data da primeira edição, mas não o local nem a editora (dados muito fáceis de obter hoje em dia). No texto em si, eliminei a maior parte das datas de publicação dos contos e dos romances tratados; na bibliografia, apresento todos esses contos e romances em ordem cronológica, dando a data da primeira edição.*

Quando eu era adolescente, fiquei fascinado com a nota um tanto extravagante de *The English Novel* [O romance inglês], de Ford Madox Ford: "Este livro foi escrito em Nova York, a bordo do S. S. *Patria*, e no porto e na região de Marselha em julho e agosto de 1927". Não posso pretender nada tão glamoroso, nem tal proeza de memória que dispensa bibliotecas, mas, no espírito de Ford, posso dizer que usei apenas os livros que realmente tenho – os livros à mão em meu escritório – para escrever este livrinho. Posso também acrescentar que, exceto por um ou outro parágrafo, ele é inteiramente inédito.

* No caso dos livros traduzidos no Brasil, optou-se por indicar, nas notas e na bibliografia, os dados da edição brasileira. [N.E.]

1

A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas. Posso contar uma história na primeira ou na terceira pessoa, e talvez na segunda pessoa do singular e na primeira do plural, mesmo sendo raríssimos os exemplos de casos que deram certo. E é só. Qualquer outra coisa não vai parecer muito uma narração, e pode estar mais perto da poesia ou do poema em prosa.

2

Na verdade, estamos presos à narração em primeira e terceira pessoa. A ideia comum é de que existe um contraste entre a narração confiável (a onisciência da terceira pessoa) e a narração não confiável (o narrador não confiável na primeira pessoa, que sabe menos de si do que o leitor acaba sabendo). De um lado, Tolstói, por exemplo, e de outro, os narradores Humbert Humbert ou Zeno Cosini, de Italo Svevo, ou Bertie Wooster. As pessoas supõem que a onisciência do autor não existe mais, como não existe mais aquele "imenso brocado musical roído de traças chamado religião".* Uma vez W. G. Sebald me disse: "Para mim, a literatura que não admite a incerteza do narrador é uma forma de impostura muito, muito difícil de tolerar. Acho meio inaceitável qualquer forma de escrita em que o narrador se estabelece como operário, diretor, juiz e testamenteiro. Não aguento ler esse tipo de livro". E mais: "Se você fala em Jane Austen, você está falando de um mundo que tinha códigos de conduta aceitos por todo mundo. Como você tem aí um mundo de regras claras, onde a pessoa sabe onde começa a

* No original: "*The vest moth-eaten musical brocade called religion*", do poema "Aubade", de Philip Larkin. [N.E]

transgressão, então eu acho legítimo, nesse contexto, ser um narrador que conhece as regras e que sabe as respostas para certas perguntas. Mas acho que o curso da história nos fez perder essas certezas, e precisamos reconhecer nossa ignorância e limitação nesses assuntos para então tentar escrever de acordo com isso".*

(3)

Para Sebald e para muitos outros escritores como ele, a narração onisciente padrão, em terceira pessoa, é uma espécie de trapaça que não se usa mais. Porém, os dois lados da questão estão sendo caricaturados.

(4)

Na verdade, a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável que não confiável, e a narração "onisciente" na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente.

O narrador na primeira pessoa em geral é muito confiável; por exemplo, Jane Eyre, narradora em primeira pessoa altamente confiável, conta sua história numa posição de quem compreende o que já passou (depois de anos, casada com Rochester, ela agora pode enxergar a história de sua vida, assim como a visão de Rochester volta aos poucos no final do romance). Até o narrador que não parece confiável costuma ser confiavelmente não confiável. Pensem no mordomo de Kazuo Ishiguro em *Os resíduos do dia*, ou em Bertie Wooster, ou mesmo em Humbert Humbert. Sabemos

* Essa entrevista se encontra na revista *Brick*, vol. 10. O sotaque alemão de Sebald aumentava seu prazer, já bastante cômico, malicioso, bernhardiano, em acentuar palavras como *very* [muito] e *unacceptable* [inaceitável].

que o narrador não está sendo confiável porque o autor, numa manobra confiável, nos avisa dessa inconfiabilidade do narrador. Há aí um processo de sinalização do autor; o romance nos ensina a ler o narrador.

A narração inconfiavelmente não confiável é muito rara – quase tão rara quanto um personagem de fato misterioso, genuinamente insondável. O narrador anônimo de *Fome*, de Knut Hamsun, é por demais não confiável e, no fim, incognoscível (o fato de ser louco ajuda); o modelo de Hamsun é o narrador subterrâneo de Dostoiévski em *Memórias do subsolo*. Zeno Cosini, de Italo Svevo, talvez seja o melhor exemplo de narração realmente não confiável. Ele imagina que, contando sua história de vida, está fazendo uma autoanálise (prometera ao analista que faria isso). Mas seu autoconhecimento, brandido com toda confiança diante de nossos olhos, é tão ridiculamente cheio de furos quanto uma bandeira alvejada por tiros.

(5)

Por outro lado, a narração onisciente poucas vezes é tão onisciente quanto parece. Para começar, o estilo do autor em geral tende a fazer a onisciência da terceira pessoa parecer parcial e tendenciosa. O estilo costuma atrair nossa atenção para o escritor, para o artifício da construção autoral e, portanto, para a marca pessoal do autor. Daí o paradoxo quase cômico entre o famoso desejo de Flaubert de que o autor fosse "impessoal", como Deus, distante, e a extrema pessoalidade de seu próprio estilo, aquelas frases e minúcias requintadas, que nada mais são do que vistosas assinaturas de Deus em cada página: um excesso para um autor impessoal. Tolstói é quem mais se aproxima de uma ideia canônica da onisciência do autor, e ele usa com grande naturalidade e autoridade

um modo de escrever que Roland Barthes chamou de "código de referência" (ou algumas vezes de "código cultural"), em que um escritor recorre, com segurança, a uma verdade universal ou consensual, ou a um corpo de saberes científicos ou culturais comuns a toda a sociedade.*

(6)

A chamada onisciência é quase impossível. Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e de falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama *estilo indireto livre*, expressão que possui diversos apelidos entre os romancistas – "terceira pessoa íntima" ou "entrar no personagem".**

(7)

a) "Ele olhou a esposa. 'Ela parece tão infeliz', pensou ele, 'quase doente.' Imaginou o que dizer." – É um discurso direto ou citado

* Barthes usa a expressão no livro *S/Z* [1970; trad. Léa Novaes, São Paulo: Nova Fronteira, 1992]. Designa a maneira como os escritores oitocentistas se referem a conhecimentos científicos ou culturais de aceitação geral, por exemplo, generalidades ideológicas sobre as "mulheres". Amplio a expressão para abranger qualquer espécie de generalização autoral. Eis um exemplo em Tolstói: no começo de *A morte de Ivan Ilitch*, três amigos de Ivan estão lendo seu necrológio, e Tolstói escreve que "o próprio fato da morte de um conhecido tão próximo despertou como de costume, em cada um que teve dela conhecimento, um sentimento de alegria pelo fato de que morrera outro e não ele". *Como de costume*: o autor se refere com facilidade e sabedoria a uma verdade humana central, serenamente olhando o coração de três homens diferentes.

** Gosto da expressão de D. A. Miller para o estilo indireto livre, em seu livro *Jane Austen, or the Secret of Style* [2003]: "escrita íntima".

("'Ela parece tão infeliz', pensou consigo"), aliado a um discurso indireto ou informado ("Imaginou o que dizer"). É a velha ideia do pensamento de um personagem como uma conversa consigo mesmo, uma espécie de discurso interior.

b) "Ele olhou a esposa. Ela parecia tão infeliz, pensou ele, quase doente. Imaginou o que dizer." – É um discurso indireto ou informado, o discurso interno do marido informado pelo autor, e sinalizado como tal ("pensou ele"). Esse é o código mais fácil de reconhecer, o mais corrente na narrativa realista convencional.

c) "Ele olhou a esposa. É, ela estava tediosamente infeliz de novo, quase doente. Que raio diria ele?" – É o discurso ou estilo indireto livre: o pensamento ou discurso interior do marido não tem mais a sinalização autoral; não há "ele disse a si mesmo" nem "imaginou" ou "pensou".

Vejam o ganho de flexibilidade. A narrativa parece se afastar do romancista e assumir as qualidades do personagem, que agora parece "possuir" as palavras. O escritor está livre para direcionar o pensamento informado, para dobrá-lo às palavras do personagem ("Que raio diria ele?"). Estamos perto do fluxo de consciência, e é essa direção que toma o estilo indireto livre no século XIX e no começo do século XX: "Ele olhou para ela. Infeliz, sim. Doentiamente. Claro, um grande erro ter contado a ela. A estúpida consciência dele de novo. Por que deixou escapar? Tudo culpa dele, e agora?".

Notem que esse monólogo interior, sem aspas nem sinalizações, se parece muito com um genuíno solilóquio dos romances setecentistas e oitocentistas (exemplo de um aperfeiçoamento técnico que apenas renova, de maneira cíclica, uma técnica original básica e útil demais – real demais – para ser posta de lado).

8

O estilo indireto livre atinge seu máximo quando é quase invisível ou inaudível: "Ted olhava a orquestra por entre lágrimas idiotas". Em meu exemplo, a palavra "idiotas" mostra que a frase está no estilo indireto livre. Tirem o adjetivo, e teremos um relato-padrão: "Ted olhava a orquestra por entre lágrimas". O acréscimo da palavra "idiotas" levanta a questão: que palavra é essa? Não é provável que eu queira chamar meu personagem de idiota só porque está ouvindo música numa sala de concertos. Não, numa maravilhosa transferência alquímica, agora a palavra pertence, em parte, a Ted. Ele está ouvindo a música e chorando, e se sente constrangido – podemos imaginá-lo enxugando raivosamente os olhos – por ter permitido que aquelas lágrimas "idiotas" corressem. Converta a frase para a primeira pessoa, e teremos: "'Que idiota, chorar por causa dessa peça boba de Brahms', pensou ele". Mas esse exemplo possui muitas palavras a mais, e perdemos a presença complexa do autor.

9

O que há de tão útil no estilo indireto livre é que, no nosso exemplo, uma palavra como "idiota" de certa forma pertence ao autor e ao personagem; não sabemos muito bem quem "possui" a palavra. Será que "idiota" reflete uma leve aspereza ou distância por parte do autor? Ou a palavra pertence *totalmente* ao personagem, e o autor, num acesso de empatia, "entregou-a", por assim dizer, ao sujeito em lágrimas?

10

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância.

Esta é apenas outra definição da ironia dramática: ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver (uma não confiabilidade idêntica à do narrador não confiável em primeira pessoa).

11

Alguns dos exemplos mais claros dessa ironia dramática estão na literatura infantil, que muitas vezes precisa permitir que a criança – ou o representante da criança, um animal – veja o mundo com olhos limitados, ao mesmo tempo alertando o leitor mais velho dessa limitação. Em *Make Way for Ducklings* [Abram caminho para os patinhos], de Robert McCloskey, o sr. e a sra. Mallard estão avaliando se adotam os Jardins Públicos de Boston como novo lar quando um barquinho Cisne (um pedalinho em forma de cisne, conduzido por um homem) passa ao lado deles. O sr. Mallard nunca tinha visto nada parecido. Naturalmente, McCloskey recorre ao estilo indireto livre: "Bem na hora que estavam se preparando para ir embora, apareceu uma ave enorme e esquisita. Empurrava um barco cheio de gente, e havia um homem sentado na parte de trás. 'Bom dia', grasnou o sr. Mallard, sendo educado. A grande ave era orgulhosa demais para responder". Em vez de nos dizer que o sr. Mallard não entendia aquele barco-cisne,

McCloskey nos coloca dentro da confusão do sr. Mallard; mas a confusão é óbvia o suficiente para abrir uma grande distância irônica entre o sr. Mallard e o leitor (ou o autor). *Nós* não ficamos confusos como o sr. Mallard, embora sejamos levados a partilhar a confusão dele.

(12)

O que acontece, porém, quando um escritor mais sério quer que a distância entre o personagem e o autor seja bem pequena? O que acontece quando um romancista quer que partilhemos a confusão de um personagem, mas não "corrige" essa confusão e não mostra como seria um estado de não confusão? Podemos avançar direto de McCloskey para Henry James. Existe uma ligação técnica, por exemplo, entre *Make Way for Ducklings* e *Pelos olhos de Maisie*, de Henry James. O estilo indireto livre nos ajuda a compartilhar a confusão infantil, neste caso a confusão de uma garotinha, e não a de um pato. James conta a história, em terceira pessoa, da menina Maisie Farange, cujos pais passaram por um divórcio difícil. Ela é jogada de um lado para o outro, conforme se sucedem as governantas que lhe são impostas ora pela mãe, ora pelo pai. James quer que o leitor compartilhe a confusão da menina, e quer também descrever a corrupção dos adultos vista pelos olhos da inocência infantil. Maisie gosta de uma das governantas, a sra. Wix, mulher simples de classe média baixa, que usa um penteado bastante grotesco e que teve uma filhinha chamada Clara Matilda, a qual, quando tinha mais ou menos a idade de Maisie, fora atropelada na Harrow Road e estava enterrada no cemitério de Kensal Green. Maisie sabe que sua mãe elegante e inexpressiva não tem a sra. Wix em alta conta, mas Maisie gosta dela mesmo assim:

> Foi por causa dessas coisas que sua mãe conseguira contratá-la por tão pouco, quase de graça: foi o que Maisie ouviu, um dia em que a sra. Wix a acompanhou até a sala de visitas e deixou-a lá, uma das senhoras que lá estava – uma mulher de sobrancelhas arqueadas como cordas de pular e pespontos negros e espessos como a pauta de um caderno de música nas belas luvas brancas – dizer para a outra. Maisie sabia que as governantas eram pobres; a pobreza da srta. Overmore não se comentava, e a da sra. Wix era comentada por todos. Porém nem esse fato, nem o velho vestido marrom, nem o diadema, nem o botão, nada disso diminuía para Maisie o encanto que apesar de tudo se manifestava, o encanto que residia no fato de que junto à sra. Wix, com toda sua feiura e sua pobreza, ela experimentava uma sensação única e tranquilizadora de segurança que nenhuma outra pessoa no mundo lhe proporcionava – nem o papai, nem a mamãe, nem a mulher das sobrancelhas arqueadas, nem mesmo, por mais linda que fosse, a srta. Overmore, em cuja beleza a menina tinha a vaga consciência de que não era possível refestelar-se com igual sensação de aconchego e ternura. Era a mesma sensação de segurança que lhe inspirava Clara Matilda, a qual estava no céu e, no entanto – constrangedoramente –, também estava em Kensal Green, onde elas duas foram ver sua pequena e mal-amanhada sepultura.

Que exemplo de escrita! Tão flexível, tão capaz de ocupar diferentes níveis de compreensão e de ironia, tão repleta de uma identificação pungente com a pequena Maisie, apesar de o tempo todo se aproximar dela e depois se afastar, de volta para o autor.

13

O estilo indireto livre de James nos permite partilhar pelo menos três perspectivas diferentes ao mesmo tempo: o juízo materno e adulto oficial sobre a sra. Wix; a versão de Maisie sobre a visão oficial; e a visão de Maisie sobre a sra. Wix. A visão oficial, entreouvida por Maisie, é filtrada por sua própria voz, de quem entende mais ou menos do que se trata: "Foi por causa dessas coisas que sua mãe conseguira contratá-la por tão pouco, quase de graça". A mulher de sobrancelhas arqueadas que enunciou essa crueldade está sendo parafraseada por Maisie, e parafraseada não de maneira especialmente cética ou revoltada, mas com o respeito perplexo de uma criança pela autoridade. James precisa nos fazer sentir que Maisie sabe muito, mas não o suficiente. Maisie pode não gostar da mulher de sobrancelhas arqueadas que falou assim da sra. Wix, mas ela ainda receia seu julgamento, e podemos ouvir uma espécie de admirado respeito na narração; o estilo indireto livre é tão benfeito que aparece como *pura voz* – ele quer se reconverter na fala da qual é paráfrase; podemos ouvir, como uma espécie de sombra, Maisie dizendo para a amiguinha que na verdade ela tristemente não tem: "Sabe, mamãe a contratou por um salário baixíssimo porque ela é muito pobre e tem uma filha que morreu. Visitei a sepultura dela, sabia?".

Assim, há a opinião adulta oficial sobre a sra. Wix; há o entendimento de Maisie sobre essa desaprovação oficial; e então, para compensar, há a opinião pessoal, muito mais calorosa, de Maisie sobre a sra. Wix, que pode não ser tão elegante quanto a governanta anterior, a srta. Overmore, mas que parece muito mais segura: a provedora daquela sensação única "de aconchego e ternura" [*tucked-in and kissed-for-good-night feeling*]. (Notem

que, para deixar Maisie "falar", James se dispõe a sacrificar sua elegância estilística numa frase como essa.)

14

O gênio de James resume tudo numa palavra: "constrangedoramente" [*embarrassingly*]. É aí que recai toda a ênfase. "Era a mesma sensação de segurança que lhe inspirava Clara Matilda, a qual estava no céu e, no entanto – *constrangedoramente* –, também estava em Kensal Green, onde elas duas foram ver sua pequena e mal-amanhada sepultura." De quem é a palavra "constrangedoramente"? São de Maisie: para uma criança, é constrangedor presenciar a dor de um adulto, e sabemos que a sra. Wix começou a se referir a Clara Matilda como a "irmãzinha morta" de Maisie. Podemos imaginar Maisie ao lado da sra. Wix no cemitério de Kensal Green – é típico da narração de James que ele não mencione o nome do lugar até esse momento, deixando-nos o trabalho de descobri-lo –; podemos imaginá-la ao lado da sra. Wix, sentindo-se constrangida e embaraçada, ao mesmo tempo impressionada e um pouco temerosa diante da dor da governanta. E eis a grandeza do trecho: Maisie, apesar de seu enorme afeto pela sra. Wix, mantém com ela a mesma relação que mantém com a mulher de sobrancelhas arqueadas; as duas mulheres lhe causam certo embaraço. Ela não entende plenamente nenhuma das duas, ainda que, sem saber por quê, prefira a primeira. "Constrangedoramente": a palavra codifica o embaraço natural de Maisie e também o embaraço interior da opinião adulta oficial ("Minha querida, é tão *constrangedor*, aquela mulher está sempre levando Maisie a Kensal Green!").

(15)

Retire da frase a palavra "constrangedoramente", e mal teríamos um estilo indireto livre: "Era a mesma sensação de segurança que lhe inspirava Clara Matilda, a qual estava no céu e, no entanto, também estava em Kensal Green, onde elas duas foram ver sua pequena e mal-amanhada sepultura". O simples acréscimo dessa palavra nos aprofunda na confusão de Maisie, e nesse momento o leitor se transforma nela – as palavras passam de James para Maisie, são dadas a Maisie. Nós nos fundimos com ela. No entanto, na mesma frase, após essa breve fusão, somos arrancados dela: "Sua pequena e mal-amanhada sepultura". "Constrangedoramente" é uma palavra que Maisie podia usar, mas "mal-amanhada" [*huddled*] não. Esta palavra é de Henry James. A frase pulsa, avança e recua, aproxima-se e afasta-se do personagem – quando topamos com "mal-amanhada", somos lembrados de que foi o *autor* que nos permitiu a fusão com o personagem, que seu estilo grandiloquente é o envelope que carrega esse generoso pacto.

(16)

O crítico Hugh Kenner escreve sobre uma passagem de *Um retrato do artista quando jovem* em que tio Charles "se endereça" ao alpendre. "Endereçar-se" [*repairs*] é um verbo pomposo que faz parte da ultrapassada convenção poética. É "má" escrita. Joyce, com seu olhar agudo para os clichês, só usaria uma palavra dessas de propósito. Kenner diz que, portanto, deve ser uma palavra do tio Charles, a palavra com que ele se referiria a si mesmo na tola fantasia acerca da própria importância ("E então eu me endereço ao alpendre"). Kenner dá a isso o nome de Princípio do tio Charles. E exagera dizendo que é "algo novo na literatura". Mas sabemos

que não é. O Princípio do tio Charles é apenas uma versão do estilo indireto livre. Joyce é mestre nisso. O conto "Os mortos" começa assim: "Lily, a filha do zelador, estava literalmente com o coração na boca". Mas ninguém fica *literalmente* com o coração na boca. O que ouvimos é Lily dizendo a si mesma ou a algum amigo (com grande ênfase justamente na expressão mais imprópria, e com sotaque bem carregado): "Eu 'tava *lite-ra-menti* co'o coração na boca".

(17)

O exemplo de Kenner é um pouco diferente, mas não é novo. A poesia setecentista, em tom heroico-cômico, arranca risadas porque aplica a linguagem épica ou bíblica a pessoas simples. Em *The Rape of the Lock* [O roubo da madeixa], de Pope, os artigos de toucador e de mesa de Belinda são apresentados como "tesouros incontáveis", "gemas refulgentes da Índia", "aragens de toda a Arábia emanando de longínqua caixa", e assim por diante. Uma parte da brincadeira é que se trata do tipo de linguagem que a grande figura – e uma "grande figura" é justamente um elemento heroico-cômico – poderia usar para se referir a si mesma; a outra parte consiste na efetiva pequenez daquela figura. Pois bem, o que é isso, se não um precoce exemplo de estilo indireto livre?

No começo do capítulo 5 de *Orgulho e preconceito*, Jane Austen nos apresenta Sir William Lucas, ex-prefeito de Longbourn, o qual, consagrado como cavaleiro pelo rei, chegou à conclusão de que é importante demais para a cidadezinha e precisa mudar para outro lugar:

> Sir William Lucas fora outrora comerciante em Meryton, onde acumulara uma fortuna tolerável e onde, também, fora agraciado pelo rei com um título de cavaleiro, enquanto exercia as funções de prefeito.

> A honra fora talvez demasiadamente apreciada. Inspirara-lhe uma repulsa pelo seu negócio e pela pequena cidade comercial em que habitava. Abandonando as duas coisas, mudou-se com a família para uma casa situada a mais ou menos uma milha de Meryton, denominada a partir daquela data Lucas Lodge, onde podia pensar com prazer na sua própria importância.

A ironia de Austen dança como o pernilongo do poema de Yeats: "Onde acumulara uma fortuna tolerável". O que é, ou o que seria, uma fortuna "tolerável"? Intolerável para quem, tolerada por quem? Mas o grande exemplo de heroico-cômico está no trecho "denominada a partir daquela data Lucas Lodge". Lucas Lodge já é bastante engraçado: é como Toad de Toad Hall ou Shandy Hall,* e podemos ter certeza de que a casa não chega à altura da grandeza aliterativa. Mas a pomposidade de "denominada a partir daquela data" é engraçada porque imaginamos Sir William dizendo a si mesmo: "Agora vou *denominar* a casa, a partir *desta data*, Lucas Lodge. Sim, isso soa *estupendo*". O heroico-cômico é quase igual, nesse ponto, ao estilo indireto livre. Austen repassou as palavras a Sir William, mas ainda mantém um controle mordaz sobre elas.

Um mestre moderno do heroico-cômico é V. S. Naipaul, em *Uma casa para o sr. Biswas*: "Quando ele chegou em casa, preparou uma dose de Pó Estomacal MacLean, bebeu-a, despiu-se, deitou-se e começou a ler Epicteto". As maiúsculas cômico-patéticas da marca do antiácido e a presença de Epicteto – nem Pope teria feito melhor. E qual é o modelo da cama em que o

* Referência ao sapo Mr. Toad, personagem do livro infantil *The Wind in the Willows* [O vento nos salgueiros], de Kenneth Grahame, e à casa de Laurence Sterne, que recebeu o nome de seu personagem Tristram Shandy. [N.E.]

pobre sr. Biswas se deita? É, como volta e meia Naipaul nos diz deliberadamente, uma "cama Rei do Descanso": nome certo para um homem que pode ser um rei ou um pequeno deus na própria cabeça, mas que nunca será nada além de "sr.". E é claro que a decisão de Naipaul em tratar Biswas como "sr. Biswas" durante o romance inteiro tem certa ironia própria do heroico-cômico. Isso porque o "sr." é ao mesmo tempo o tratamento mais comum e, numa sociedade pobre, uma conquista nada fácil. "Sr. Biswas", digamos, é a súmula do estilo indireto livre: Biswas gosta de pensar que é "sr.", mas é só isso o que ele vai ser na vida, junto com o resto do mundo.

18

Existe mais um refinamento do estilo indireto livre – que podemos chamar de ironia do autor – quando qualquer distância entre a voz do autor e a voz do personagem parece sumir, quando a voz do personagem parece se amotinar e se apoderar de toda a narração. "A cidade era pequena, pior que aldeia, e habitada quase só por velhos, que morriam tão raro que isso até causava desgosto." Que começo admirável! É a primeira frase do conto "O violino de Rothschild", de Tchekhov. Seguem as frases: "Poucas eram também as encomendas de caixão do hospital e da cadeia. Em suma, os negócios iam pessimamente". O restante do parágrafo nos apresenta um fazedor de caixões muito mesquinho, e percebemos que o conto começou em pleno estilo indireto livre: "Habitada quase só por velhos, que morriam tão raro que isso até causava desgosto". Estamos na cabeça do fazedor de caixões, para o qual a longevidade é um aborrecimento financeiro. Tchekhov subverte a neutralidade que se espera no começo de um conto ou de um romance, que poderia abrir com uma panorâmica antes de

estreitar o foco ("A cidadezinha de N. era menor que um vilarejo, e tinha duas ruas pequenas e imundas" etc.). Mas se Joyce, em "Os mortos", joga seu estilo indireto livre para Lily, Tchekhov começa a usá-lo *antes* mesmo de identificar o personagem. E Joyce abandona a perspectiva de Lily, passando primeiro para a onisciência autoral e depois para o ponto de vista de Gabriel Conroy, ao passo que o conto de Tchekhov continua a narrar os acontecimentos pelos olhos do fazedor de caixões.

Ou talvez seja mais exato dizer que o conto é escrito de um ponto de vista mais próximo do coro de uma aldeia do que de um indivíduo. Esse coro local enxerga a vida com a mesma brutalidade do fazedor de caixões – "Encontrou pouca gente na fila e assim não teve de esperar muito, só umas três horas" –, mas continua a enxergar esse mesmo mundo depois que ele morre. O escritor siciliano Giovanni Verga (quase da mesma época de Tchekhov) usa esse tipo de narração em coro de modo muito mais sistemático do que seu colega russo. Os contos de Verga são escritos tecnicamente na terceira pessoa, mas parecem emanar de uma comunidade de camponeses sicilianos; são repletos de provérbios, truísmos e analogias rústicas.

Podemos dizer que é um "estilo indireto livre não identificado".

19

Como desenvolvimento lógico do estilo indireto livre, não admira que Dickens, Hardy, Verga, Tchekhov, Faulkner, Pavese, Henry Green e outros tenham criado analogias e metáforas que, mesmo bem resolvidas e literárias em si, sejam o tipo de analogias e metáforas que os próprios personagens poderiam criar. Quando Robert Browning descreve o som de um pássaro cantando duas vezes seguidas a mesma melodia, para "*Recapture/The first fine careless rapture*",* ele está sendo um poeta, tentando encontrar a melhor imagem poética; mas quando Tchekhov, no conto "Os mujiques", diz que o grito de um pássaro parecia o de uma vaca que ficou trancada a noite inteira num barracão, ele está sendo escritor de ficção: está pensando como um de seus mujiques.

20

Sob tal luz, não há quase nenhuma área da narração que não seja alcançada pelo longo dedo do estilo indireto livre – ou seja, pela ironia. Vejam o penúltimo capítulo de *Pnin*, de Nabokov: o cômico professor russo acabou de dar uma festa e recebeu a notícia de que o colégio onde dá aula não quer mais seus serviços. Triste, ele está lavando a louça e um quebra-nozes lhe escapa da mão ensaboada e cai dentro da pia, aparentemente quase quebrando uma linda tigela que está debaixo d'água. Nabokov escreve que o quebra-nozes cai das mãos de Pnin como um homem caindo de um telhado; Pnin tenta agarrá-lo, mas "a coisa pernuda" escorrega dentro da água. "Coisa pernuda" é uma imagem metafórica fantástica: enxergamos imediatamente as pernas compridas do quebra-nozes genioso, como se caísse do telhado e fosse embora. Mas "coisa" é ainda melhor, *justamente porque é indefinida*: Pnin está esgrimindo com o instrumento, e que palavra transmite melhor uma arremetida, uma estocada no sentido verbal, do que "coisa"? Agora, se o brilhante adjetivo "pernuda" é de Nabokov, a "coisa" infeliz é de Pnin, e Nabokov utiliza aqui uma espécie de estilo indireto livre, provavelmente sem sequer pensar nisso. Como sempre, se transformarmos esse trecho numa fala em primeira pessoa, poderemos ouvir

* Tradução literal: "Recapturar/O primeiro belo arroubo espontâneo", in "Home Thoughts from Abroad" [1845]. [N.T]

de que modo a palavra "coisa" pertence a Pnin e como quer ser dita: "Venha aqui, você, você... oh... sua *coisa* chata!" Chuá..*

21

É instrutivo ver bons escritores cometendo erros. Muitos autores excelentes tropeçam no estilo indireto livre. O estilo indireto livre resolve muita coisa, mas acentua um problema presente em toda narração literária: as palavras usadas pelos personagens parecem as palavras que eles usariam, ou soam mais como palavras do autor?

Quando escrevo: "Ted olhava a orquestra por entre lágrimas idiotas", o leitor não tem dificuldade em atribuir "idiotas" ao personagem. Mas, se escrevesse "Ted olhava a orquestra por entre lágrimas avolumadas e pegajosas", os adjetivos logo iam parecer

* Nabokov é o grande criador de um tipo de metáforas extravagantes que, segundo os formalistas russos, serviam para o "estranhamento" ou para a desfamiliarização (um quebra-nozes tem pernas, um guarda-chuva preto semienrolado parece um pato de luto, e assim por diante). Os formalistas gostavam do modo como Tolstói, digamos, insistia em ver coisas adultas – como a guerra ou a ópera – do ponto de vista infantil, para lhes dar um ar estranho. Mas, para os formalistas russos, esse hábito metafórico mostra emblematicamente que a ficção não se refere à realidade, é um dispositivo fechado em si (tais metáforas, então, são as joias da arte excêntrica e solipsista do autor); ao passo que eu considero essas metáforas, como a "coisa pernuda" de Pnin, profundamente relacionadas com a realidade: elas brotam dos próprios personagens e são frutos do estilo indireto livre. Chklóvski se indaga, em *O teorii prozy* [Sobre a teoria da prosa], se Tolstói tomou sua técnica de estranhamento de autores franceses como Chateaubriand, mas parece muito mais provável que foi de Cervantes – como quando Sancho chega pela primeira vez a Barcelona e vê os navios a remo na água, e metaforicamente confunde os remos com pés: "Não podia Sancho imaginar como podiam ter tantos pés aqueles vultos que no mar se moviam". É uma metáfora de estranhamento derivada do estilo indireto livre; com ela, o mundo parece peculiar, mas Sancho parece muito familiar. Voltarei a isso no intertítulo 109.

tediosamente autorais, como se eu estivesse tentando encontrar uma maneira muito especial de descrever aquelas lágrimas.

Vejam John Updike no romance *Terrorista*. Na terceira página do livro, ele apresenta o protagonista, Ahmad, um fervoroso muçulmano americano de dezoito anos, indo para a escola pelas ruas de uma cidade fictícia de Nova Jersey. Como o romance mal começou, Updike ainda precisa estabelecer a identidade de Ahmad:

> Ahmad tem dezoito anos. Estamos no início de abril; mais uma vez o verde penetra sorrateiro, semente por semente, nas fendas de terra da cidade cinzenta. Ele olha do patamar de sua altura recém-conquistada e pensa que, para os insetos invisíveis na grama, ele seria, se eles tivessem uma consciência como a sua, Deus. No ano passado Ahmad cresceu sete centímetros, chegando a 1,82 metro – mais forças materialistas invisíveis a exercer sua vontade sobre ele. Ele não vai crescer mais do que isso, pensa Ahmad, nesta vida nem na outra. *Se houver uma outra*, um demônio interior murmura. Que provas, além das palavras ardentes e divinamente inspiradas do Profeta, garentem que existe outra vida? Onde ela estaria escondida? Quem estaria eternamente abastecendo as fornalhas do Inferno? Que fonte infinita de energia haveria de manter o Éden opulento, alimentando as huris de olhos negros, fazendo crescer os frutos pesados nas árvores, renovando os riachos e chafarizes em que Deus, conforme a nona sura do Alcorão, eternamente se regozija? E a segunda lei da termodinâmica?

Ahmad está andando pela rua, olhando em torno e pensando – a clássica atividade dos romances pós-flaubertianos. As primeiras linhas são bastante corriqueiras. E então Updike quer tornar o pensamento teológico, e faz uma transição canhestra: "Ele não vai crescer mais do que isso, pensa Ahmad, nesta vida nem na outra. *Se houver uma outra*, um demônio interior murmura". Parece

muito improvável que um estudante refletindo sobre o quanto cresceu no último ano pense: "Não vou crescer mais, nesta vida nem na outra". As palavras "nem na outra" estão ali só para dar a Updike a oportunidade de discorrer sobre a ideia islâmica do paraíso. Estamos apenas na quarta página, mas qualquer tentativa de acompanhar a voz de Ahmad já ficou de lado: o fraseio, a sintaxe e o lirismo são de Updike, não de Ahmad ("Quem estaria eternamente abastecendo as fornalhas do Inferno?"). A penúltima linha é expressiva: "Em que Deus, *conforme a nona sura do Alcorão*, eternamente se regozija" (grifo meu). Ao contrário, como Henry James queria nos fazer entrar na mente de Maisie, quantas coisas ele comprimiu naquela única palavra: "constrangedoramente"! Porém Updike não tem certeza de querer entrar na mente de Ahmad e, sobretudo, de *nos* fazer entrar na mente de Ahmad, por isso finca suas grandes bandeiras de autor em toda a área mental do personagem. E por isso precisa identificar a sura exata que menciona Deus, pois, se fosse Ahmad, ele saberia onde está a passagem e não precisaria se lembrar dela.*

(22)

De um lado, o autor quer ter sua palavra, quer ser dono de um estilo pessoal; de outro, a narrativa se volta para os personagens e para a maneira deles de falar. O dilema aumenta na narração em primeira pessoa, que em geral é uma trapaça e tanto: o narrador finge falar para nós enquanto de fato é o autor quem nos escreve, e

* Basta imaginar uma versão cristã dessa narração para avaliar a inábil distância que Updike guarda em relação ao personagem. Imagine um rapaz cristão praticante andando na rua, e o texto dizendo algo assim: "E Sua vontade não se faria para sempre, como está descrito na quarta linha do pai-nosso?". O estilo indireto livre existe justamente para *contornar* a falta de jeito.

aceitamos a farsa alegremente. Mesmo os narradores de Faulkner em *As I Lay Dying* [Enquanto agonizo] quase nunca parecem crianças ou iletrados.

Mas a mesma tensão também existe na narração em terceira pessoa: quem realmente acha que é Leopold Bloom, em pleno fluxo de consciência, que nota "o jato fraco de cerveja" sendo despejado na sarjeta, ou que aprecia "os pinos murmurantes" de um garfo num restaurante – e em palavras tão bonitas? Essas percepções refinadas e expressões magnificamente precisas são de Joyce, e o leitor tem de fazer um acordo, aceitando que Bloom às vezes vai soar como Bloom e às vezes vai soar mais como Joyce.

É algo tão velho quanto a literatura: os personagens de Shakespeare soam como eles mesmos e também sempre como Shakespeare. Não é Cornwall quem usa uma maravilhosa "geleia abjeta" para se referir ao olho de Gloucester antes de arrancá-lo – embora seja ele a dizer as palavras –, e sim Shakespeare, que forneceu a expressão.

(23)

Um escritor contemporâneo como David Foster Wallace quer levar essa tensão ao limite. Ele escreve sobre e de dentro dos personagens, e assim procede para explorar questões de linguagem mais gerais e abstratas. Neste trecho do conto "The Suffering Channel" [O canal sofredor], ele evoca o jargão empobrecido da mídia de Manhattan:

> A outra parte de *Style* mencionada pelo editor associado se referia a The Suffering Channel, uma grade de programação de tevê a cabo que Atwater tinha conseguido que Laurel Manderley desse um jeito e passasse direto para a editoria de internacional em *What in the World* [O que se passa no mundo]. Atwater era um dos três jornalistas em tempo integral a cargo dos noticiários da WITW, que recebia 0,75 página de

editorial por semana, e era a coisa mais próxima que qualquer semanário da BSG conseguia em tabloides ou matérias sensacionalistas, e era objeto de discussão nos mais altos escalões de *Style*. Os especiais com equipe e chamada em destaque significavam que Skip Atwater estava oficialmente contratado para uma matéria de quatrocentas palavras a cada três semanas, só que o mais novato do WTTW tinha ficado em meio período desde que Eckleschafft-Bod obrigou a sra. Anger a cortar o orçamento editorial para qualquer coisa que não fosse notícia de celebridades, de modo que na verdade eram três matérias completas a cada oito semanas.

Eis mais um exemplo do que chamei "estilo indireto livre não identificado". Como no conto de Tchekhov, a linguagem paira em torno do personagem (o jornalista Atwater), mas na verdade emana de uma espécie de "coro local" – é um amálgama daquele tipo de linguagem que esperaríamos dessa comunidade específica, se fosse ela a contar a história.

(24)

A linguagem da narração não identificada de Wallace é pavorosamente feia e dói por páginas a fio. Tchekhov e Verga não tinham esse problema porque não enfrentavam a saturação imposta à linguagem pelos meios de comunicação de massa. Mas, nos Estados Unidos, as coisas são diferentes: Dreiser em *Sister Carrie* (publicado em 1900) e Sinclair Lewis em *Babbitt* (1922) têm o cuidado de reproduzir na íntegra os anúncios, as cartas comerciais e os folhetos de divulgação que querem tratar literariamente.

Assim se inicia a perigosa tautologia inerente ao projeto literário contemporâneo: para evocar uma linguagem degradada (a linguagem degradada que o personagem usaria), teríamos de nos dispor a apresentar essa linguagem mutilada no texto, e talvez

degradar inteiramente nossa própria linguagem. Pynchon, DeLillo, David Foster Wallace são, em certa medida, herdeiros de Lewis (provavelmente apenas nesse aspecto),* e Wallace leva seu método de imersão total aos extremos da paródia: ele não hesita em narrar vinte ou trinta páginas no estilo reproduzido anteriormente. Sua ficção dá seguimento a um caloroso debate sobre a decomposição da linguagem nos Estados Unidos, e ele não teme decompor – e descompor – o próprio estilo para nos permitir percorrer com ele esses Estados Unidos linguísticos. "Isso são os Estados Unidos, é aí que você vive; você deixa rolar", como escreve Pynchon em *O leilão do lote 49*. Whitman diz que os Estados Unidos são "o maior de todos os poemas", mas, se esse for o caso, ele pode representar um perigo mimético para o escritor, que vê seu poema acumulando-se com esse poema rival, os Estados Unidos. Auden apresenta bem o problema geral no poema "The Novelist" [O romancista]: o poeta pode arremeter como um hussardo, mas o romancista precisa ir mais devagar, precisa aprender a ser "comum e desajeitado" e tem de "se tornar a plenitude do tédio". Em outras palavras, a tarefa do romancista é encarnar, tornar-se aquilo que ele descreve, mesmo quando o assunto em si é baixo, vulgar, tedioso. David Foster Wallace é muito bom em encarnar a plenitude do tédio.

(25)

Assim, existe uma tensão fundamental nos contos e romances: podemos reconciliar as percepções e a linguagem do autor com as percepções e a linguagem do personagem? Quando o autor e

* Isto é, em certa medida são realistas norte-americanos à moda antiga, apesar de suas credenciais pós-modernas: a linguagem deles está mimeticamente repleta da linguagem norte-americana.

o personagem estão integralmente fundidos, como na passagem de Wallace, temos, por assim dizer, "a plenitude do tédio" – a linguagem corrompida do autor apenas mimetiza uma linguagem corrompida que existe na realidade, que todos nós conhecemos até demais e da qual queremos desesperadamente fugir. Mas, se o autor e o personagem ficam muito distantes, como na passagem de Updike, sentimos o hálito frio de um afastamento atravessar o texto, e começamos a nos incomodar com os esforços "super literários" do estilista. Updike é um exemplo de esteticismo (o autor se intromete); Wallace é um exemplo de aparente antiesteticismo (o personagem é tudo): mas ambos, na verdade, são espécimes do mesmo esteticismo, que no fundo é a exibição forçada de *estilo*.

(26)

O romancista, portanto, está sempre trabalhando pelo menos com três linguagens. Há a linguagem, o estilo, os instrumentos de percepção etc. do autor; há a suposta linguagem, o suposto estilo, os supostos instrumentos de percepção etc. do personagem; e há o que chamaríamos de linguagem do mundo – a linguagem que a ficção herda antes de convertê-la em estilo literário, a linguagem da fala cotidiana, dos jornais, dos escritórios, da publicidade, dos blogs e dos e-mails. Nesse sentido, o romancista é um triplo escritor, e o romancista contemporâneo sente ainda mais a pressão dessa triplicidade, devido à presença onívora do terceiro cavalo dessa troica, a linguagem do mundo, que invadiu nossa subjetividade, nossa intimidade. Intimidade que, para James, deveria ser a própria mina do romance e que ele chamava (numa troica toda sua) "o *íntimo*-presente palpável".*

* Carta a Sarah Orne Jewett, 5 de outubro de 1901.

(27)

Outro exemplo de romancista que se sobrepõe ao personagem surge (brevemente) em *Agarre a vida*, de Saul Bellow. Tommy Wilhelm, um vendedor desempregado que se encontra numa maré de azar, e que não é nem um esteta nem um intelectual, observa ansioso o quadro numa bolsa de mercadorias de Manhattan. Perto dele, um escriturário idoso, chamado sr. Rappaport, fuma um charuto. "Uma cinza longa e perfeita formou-se na ponta do charuto, o fantasma branco de uma folha, com todas as suas nervuras e seu cheiro, mais leve. O velho não lhe deu atenção, apesar de sua beleza. Pois era bela. Tampouco deu atenção a Wilhelm."

É uma frase linda, musical, característica de Bellow e da narrativa literária moderna. A ficção afrouxa o passo a fim de chamar nossa atenção para uma superfície ou textura que poderia passar desapercebida – um exemplo de "pausa descritiva",* que nos é familiar quando a ação de um romance é suspensa, e o autor diz: "Agora vou lhes contar sobre a cidade de N., que ficava aninhada no sopé dos Cárpatos", ou "Jerome vivia num castelo grande e sombrio, situado em 50 mil acres de férteis pastagens". Mas, ao mesmo tempo, esses são detalhes vistos, aparentemente, não pelo autor – ou não só pelo autor –, e sim pelo personagem. E é a esse respeito que Bellow hesita; ele reconhece uma ansiedade inerente à narrativa moderna, que a própria narrativa moderna tende a apagar. A cinza é notada, e Bellow comenta: "O velho não lhe deu atenção apesar de sua beleza. Pois era bela. Tampouco deu atenção a Wilhelm." *Agarre a vida* é narrado numa terceira pessoa muito próxima, num estilo indireto livre que enxerga a maior parte da ação pelos olhos de Tommy. Bellow, aqui, parece sugerir

* Expressão de Gérard Genette em *Narrative Discourse* [1980].

que Tommy nota a cinza porque era bela, e que Tommy, ignorado pelo velho, também é belo de alguma maneira. Mas o fato de Bellow nos contar isso é certamente uma concessão à nossa objeção implícita: como e por que Tommy haveria de notar essa cinza, e notar tão bem, com *estas* belas palavras? Ao que Bellow, de fato, responde ansioso: "Bem, você podia achar que Tommy era incapaz dessa delicadeza, mas ele realmente notou esse belo fato, e é por isso que ele também é belo de alguma forma".

28

A tensão entre o estilo do autor e o estilo dos personagens aumenta quando três elementos coincidem: quando um estilista notável está em ação, como Bellow ou Joyce; quando esse estilista também tem o compromisso de acompanhar as percepções e os pensamentos de seus personagens (compromisso geralmente determinado pelo estilo indireto livre ou por seu derivado, o fluxo de consciência); e quando o estilista tem interesse especial na apresentação do detalhe.

Estilo; discurso indireto livre; detalhe: eis Flaubert, cuja obra inaugura e tenta resolver essa tensão, e quem é de fato seu fundador.

Flaubert e a narrativa moderna

29

Os romancistas deveriam agradecer a Flaubert como os poetas agradecem à primavera: tudo começa com ele. Realmente existe um antes e um depois de Flaubert. Foi ele que estabeleceu o que a maioria dos leitores e escritores entende como narrativa realista moderna, e sua influência é tão grande que se faz quase invisível. Quando falamos de uma boa prosa, raramente comentamos que ela realça o detalhe expressivo e brilhante; que privilegia um alto grau de percepção visual; que mantém uma compostura não sentimental e que se abstém, qual bom criado, de comentários supérfluos; que é neutra ao julgar o bem e o mal; que procura a verdade, mesmo que seja sórdida; e que traz em si as marcas do autor, que, embora perceptíveis, paradoxalmente não se deixam ver. Encontramos algumas dessas características em Defoe, Austen ou Balzac, mas todas juntas só em Flaubert.

Vejam a passagem a seguir, em que Frédéric Moreau, o herói de *A educação sentimental*, vagueia pelo Quartier Latin, atento ao cenário e aos sons de Paris:

> Percorria, ao acaso, o Quartier Latin, habitualmente cheio de tumulto, mas deserto naquela época, com os estudantes em férias. As altas paredes dos colégios, que o silêncio parecia tornar mais extensas, tinham um aspecto ainda mais triste; ouvia-se um sem-número de ruídos pacíficos, bater de asas nas gaiolas, o vibração de um torno, o martelo de um sapateiro; e os vendedores de roupas, no meio da rua, interrogavam inutilmente com os olhos todas as janelas. No fundo dos cafés solitários, a dama do balcão bocejava entre as garrafas cheias; os jornais permaneciam em ordem na mesa dos gabinetes de leitura; na casa das engomadeiras, a roupa branca estremecia ao sopro do vento morno. De vez em quando, detinha-se diante do tabuleiro

de um alfarrabista; um ônibus que descia, rente ao passeio, fazia-o voltar-se; e, chegando em frente ao Luxemburgo, não ia mais longe.

Isso foi publicado em 1869, mas podia ter aparecido em 1969; muitos romancistas ainda soam praticamente idênticos. Flaubert parece observar as ruas com indiferença, como uma câmera. Da mesma forma que ao assistirmos um filme não notamos o que foi excluído, o que está fora dos limites do quadro, também não notamos o que Flaubert decide *não* notar. E já nem percebemos que o que ele *escolheu* não é observado ao acaso, mas severamente escolhido, que cada detalhe está quase congelado em seu amálgama de escolhas. Como são soberbos e magnificamente isolados esses detalhes – a mulher bocejando, os jornais sem abrir, a roupa estremecendo no ar morno!

30

De início, não notamos o cuidado com que Flaubert escolhe os detalhes, porque ele se esforça em nos ocultar esse trabalho, e é zeloso em esconder a questão sobre quem está notando todas essas coisas: Flaubert ou Frédéric? Flaubert foi muito claro a respeito. Ele queria que o leitor ficasse diante do que chamava de parede lisa de prosa aparentemente impessoal, os detalhes apenas se acumulando, como na vida. "Um autor em sua obra deve ser como Deus no universo, presente em toda parte e visível em parte alguma", disse numa frase famosa numa carta de 1852. "Como a arte é uma segunda natureza, o criador dessa natureza deve operar com procedimentos semelhantes: que se sinta em cada átomo, em cada aspecto, uma impassibilidade oculta, infinita. O efeito no espectador deve ser uma espécie de assombro. Como surgiu tudo isso!"

Para tanto, Flaubert aperfeiçoou uma técnica que é essencial para a narração realista: misturar o detalhe habitual e o detalhe dinâmico. É claro que naquela rua de Paris o tempo que a balconista passa bocejando não pode ser igual ao tempo que a roupa tremula ou que os jornais ficam nas mesas. Os detalhes de Flaubert são de marcações temporais diferentes, alguns instantâneos e outros recorrentes, mas todos se combinam no mesmo plano como se acontecessem simultaneamente.

Parece a vida real – de um modo belamente artificial. Flaubert sugere que esses detalhes, de certa forma, são ao mesmo tempo importantes e insignificantes: importantes porque foram notados e escritos por ele, e insignificantes porque estão todos misturados, como que vistos de relance; parecem chegar a nós como "a vida real". Daí deriva grande parte do relato moderno, como a reportagem de guerra. O escritor de livros policiais e o repórter de guerra apenas intensificam o contraste entre o detalhe importante e o insignificante, transformando-o numa tensão entre o pavoroso e o comum: um soldado morre e ao lado um menino vai para a escola.

31

O uso de marcações temporais diferentes não foi invenção de Flaubert, claro. Sempre houve personagens fazendo alguma coisa enquanto outra estava acontecendo. No livro 22 da *Ilíada*, a mulher de Heitor está em casa preparando-lhe a água do banho, só que Heitor morreu momentos antes; em "Musée des Beaux Arts", Auden elogia Breughel por notar que, enquanto Ícaro caía, um navio singrava calmamente as ondas, sem perceber. Em *Reparação*, de Ian McEwan, na passagem sobre Dunquerque, o protagonista, um soldado inglês batendo em retirada em meio ao caos e à morte, rumo a Dunquerque, vê passar uma barca. "Atrás dele, a quinze

quilômetros dali, Dunquerque ardia. Na proa do barco, dois garotos se debruçavam sobre uma bicicleta de cabeça para baixo, talvez consertando um pneu furado."

Flaubert difere um pouco desses exemplos na *maneira* como insiste em juntar acontecimentos de curta e de longa duração. Breughel e McEwan descrevem dois fatos muito diferentes que se passam ao mesmo tempo; Flaubert afirma uma impossibilidade temporal: que o olho – seu olho, o olho de Frédéric – é capaz de presenciar de um só trago visual, por assim dizer, sensações e ocorrências que acontecem em tempos e velocidades diferentes. Em *A educação sentimental*, quando a revolução de 1848 chega a Paris, os soldados disparam contra todos, e está a maior balbúrdia: "Foi correndo até o cais Voltaire. Numa janela aberta um velho em mangas de camisa chorava, olhos fitos no céu. O Sena corria tranquilamente. O céu estava todo azul; pássaros cantavam nas árvores das Tulherias". A ocorrência isolada do velho à janela se soma às ocorrências de duração mais longa, como se estivessem todas juntas.

(32)

Daqui é um pequeno salto até a insistência, frequente na reportagem de guerra moderna, em que o pavoroso e o comum sejam notados ao mesmo tempo – pelo herói ficcional e/ou pelo escritor – e em que, de certa forma, *não haja nenhuma diferença importante entre as duas experiências*: todos os detalhes geram certo torpor e afetam o espectador traumatizado da mesma maneira. De novo *A educação sentimental*:

> Disparava-se de todas as janelas da praça; as balas assobiavam; a água da fonte rebentada misturava-se ao sangue, fazia poças no chão; escorregava-se, na lama, sobre peças de vestuário, capacetes, armas; Frédéric sentiu debaixo do pé uma coisa mole; era a mão de um sargento, de capote cinza, caído no enxurro, com o rosto para baixo. Novos bandos de populares continuavam chegando, empurrando os combatentes para a delegacia. O tiroteio tornava-se mais cerrado. Os armazéns de vinho estavam abertos; ia-se lá, de quando em quando, fumar uma cachimbada, beber um chope, para depois voltar ao combate. Um cão perdido uivava. Dava vontade de rir.

O momento que nos parece decisivamente moderno nesse trecho é: "Frédéric sentiu debaixo do pé uma coisa mole; era a mão de um sargento, de capote cinza". Primeiro a antecipação calma e terrível ("uma coisa mole"), e depois a calma e terrível confirmação ("era a mão de um sargento"), a escrita se recusando a envolver-se na emoção de seu objeto. Ian McEwan usa sistematicamente a mesma técnica em sua passagem sobre Dunquerque, e Stephen Crane – que leu *A educação sentimental* – também, em *O emblema vermelho da coragem*:

> Olhava para ele um homem morto, sentado de costas contra uma árvore que parecia uma coluna. O cadáver estava metido num uniforme que um dia fora azul, mas agora estava desbotado numa triste tonalidade esverdeada. Seus olhos fixos tinham o brilho opaco que se vê nos de um peixe morto. A boca estava aberta, com o vermelho transformado num amarelo aterrador. Sobre a pele cinzenta do rosto passeavam formigas. Uma delas arrastava algum tipo de carga ao longo do lábio superior.

Isso é ainda mais "cinematográfico" do que Flaubert (e o filme, naturalmente, empresta essa técnica do romance). Há o horror calmo ("o brilho opaco que se vê nos de um peixe morto"). Há como que o zoom da lente, conforme se aproxima do cadáver. Mas o leitor

se aproxima mais e mais do horror, enquanto a prosa, ao mesmo tempo, recua mais e mais, insistindo no antissentimentalismo. É o compromisso moderno com o detalhe: o protagonista parece notar tantas coisas, parece registrar tudo! ("Uma delas arrastava algum tipo de carga ao longo do lábio superior." Algum de nós realmente veria tudo isso?) E há as diferentes marcações temporais: o cadáver está morto para sempre, mas em seu rosto a vida continua: as formigas estão ocupadas, indiferentes à mortalidade humana.*

* As formigas andando pelo rosto são quase um clichê da gramática cinematográfica. Lembrem as formigas na mão em *Um cão andaluz* [*Un chien andalou*, 1929], de Buñuel, ou na orelha no começo de *Veludo azul* [*Blue Velvet*, 1986], de David Lynch.

Flaubert e o surgimento do *flâneur*

33

Flaubert consegue juntar as marcações de tempo porque as formas verbais do francês lhe permitem usar o pretérito imperfeito para ocorrências isoladas ("ele varria a rua") e ocorrências repetidas ("toda semana ele varria a rua"). O inglês é menos jeitoso, e é preciso recorrer a "*he was doing something*" [ele estava fazendo tal coisa], ou a "*he would do something*" [ele faria tal coisa], ou a "*he used to do something*" [ele costumava fazer tal coisa] – "*every week he would sweep the road*" [ele varreria a rua toda semana] – para traduzir bem os verbos de repetição. Mas, na hora em que se faz isso, acaba a brincadeira, e admite-se que existem temporalidades diferentes. Em *Contre Sainte-Beuve*, Proust diz com toda a razão que esse uso do imperfeito era a grande inovação de Flaubert. E Flaubert baseia esse novo estilo realista no uso do olhar – o olhar do autor e o olhar do personagem. Eu disse que o Ahmad de Updike, ao andar pela rua notando coisas e pensando, seguia a atividade clássica do romance pós-flaubertiano. O Frédéric de Flaubert é o pioneiro do *flâneur*, como diriam mais tarde – o ocioso, geralmente um rapaz, que vagueia pelas ruas sem pressa, olhando, vendo, refletindo. Conhecemos o tipo com base em Baudelaire, no narrador onividente do romance autobiográfico de Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, e nos escritos de Walter Benjamin sobre Baudelaire.

34

Essa figura é, em essência, um substituto do autor, é seu explorador permeável, irremediavelmente transbordando de impressões. Ele sai para o mundo como a pomba de Noé, a fim de trazer um relatório na volta. O surgimento do explorador permeável está intimamente ligado ao surgimento do urbanismo, ao fato de que

imensas aglomerações de seres humanos lançam ao escritor – ou ao substituto designado para isso – quantidades imensas e atordoantes de detalhes variados. Jane Austen é, basicamente, uma romancista rural, e Londres, tal como aparece em *Emma*, na verdade é apenas o povoado de Highgate. As heroínas nunca vagueiam ociosas, apenas olhando e pensando: todas as suas ideias estão intensamente concentradas no problema moral em questão. Mas quando Wordsworth, mais ou menos na época em que a jovem Austen escrevia, visita Londres em *The Prelude*, começa imediatamente a parecer um *flâneur* – como um romancista moderno:

Here files of ballads dangle from dead walls,
Advertisements of giant-size, from high
Press forward in all colour on the sight
[...]
A travelling Cripple, by the trunk cut short.
And stumping with his arms
[...]
The Bachelor that loves to sun himself,
The military Idler, and the Dame
[...]
The Italian, with his Frame of Images
[...]
Upon his head; with basket at his waist
The Jew; the stately and slow-moving Turk
*With freight of slippers piled beneath his arm.**

* Tradução literal: "Aqui filas de baladas pendem de muros mortos,/anúncios, em tamanho gigante, impõem-se/à vista em todas as cores/[...]/Um Aleijado rolante, cortado logo abaixo do tronco./E se locomovendo com os braços/[...]/O Solteiro que gosta de se mostrar,/O Desocupado militar, e a Dama/[...]/O Italiano, com seu Quadro de Imagens/[...]/Sobre a cabeça; com um cesto à →

Wordsworth prossegue dizendo que, se cansarmos de "*random sights*" [visões aleatórias], podemos encontrar na multidão "*all specimens of man*" [todos os espécimes humanos]:

Through all the colours which the sun bestows,
And every character of form and face,
The Swede, the Russian; from the genial South,
The Frenchman and the Spaniard; from remote
America, the Hunter-Indian; Moors,
Malays, Lascars, the Tartar and Chinese,
*And Negro Ladies in white muslin gowns.**

Notem como Wordsworth, a exemplo de Flaubert, ajusta a lente do olho a seu bel-prazer: temos vários versos de arrolamento genérico (o sueco, o russo, o americano etc.), mas terminamos com uma súbita escolha de um único contraste de cor: "*And Negro Ladies in white muslim gowns*". O escritor abre e fecha o zoom à vontade, mas é como se um rodo de crupiê nos empurrasse numa pilha só todos esses detalhes, diferentes no foco e na intensidade.

(35)

Wordsworth está olhando pessoalmente esses aspectos de Londres. Está sendo poeta, escrevendo sobre si mesmo. O romancista também quer registrar detalhes assim, mas é mais difícil se comportar

→ cintura,/O Judeu; o lento e imponente Turco/Com um fardo de chinelas sob o braço." [N.T.]

* Tradução literal: "Por entre todas as cores que o sol concede,/E toda qualidade de forma e rosto,/o sueco, o russo; do ameno Sul,/O francês e o espanhol; da remota/América, o índio caçador; mouros,/malaios, indianos, o tártaro e o chinês,/E damas negras em brancas túnicas muçulmanas." [N.T.]

como poeta lírico no romance porque é preciso escrever através de outras pessoas, e então voltamos à tensão básica do romance: quem está notando essas coisas: o romancista ou o personagem? Naquela primeira passagem de *A educação sentimental*, será Flaubert quem monta um pequeno e simpático cenário parisiense, e o leitor supõe que Frédéric talvez enxergue *alguns* detalhes do parágrafo, mas é Flaubert quem os vê todos com o olho do espírito; ou será que a passagem inteira foi escrita basicamente num vago estilo indireto livre, e supomos que Frédéric nota *tudo* o que Flaubert traz à nossa atenção – os jornais fechados, a balconista bocejando, e assim por diante? A inovação de Flaubert foi tornar a pergunta desnecessária, foi fundir a tal ponto o autor e o *flâneur* que, inconscientemente, o leitor eleva Frédéric ao nível estilístico de Flaubert: concluímos que ambos devem ser ótimos em notar as coisas, e deixamos por isso mesmo.

Flaubert precisa fazer assim porque ele é, ao mesmo tempo, um realista e um estilista, um repórter e um poeta *manqué*. O realista quer registrar infinidades de coisas, quer escrever uma matéria balzaquiana sobre Paris. Mas o estilista não se contenta com a verve e as miríades balzaquianas; ele quer disciplinar essa enxurrada de detalhes, convertê-los em frases e imagens impecáveis: as cartas de Flaubert mostram o esforço de tentar transformar prosa em poesia.* Tão forte é o viés pós-flaubertiano de nossa época que mais ou me-

* Há três diferenças entre o realismo de Balzac e o realismo de Flaubert: primeiro, Balzac observa bastante em sua literatura, é claro, mas a ênfase sempre recai mais na abundância do que numa seleção cerrada dos detalhes. Segundo, Balzac não tem nenhum compromisso especial com o estilo indireto livre nem com a impessoalidade do autor e se sente livre para se intrometer como autor/narrador, com ensaios, digressões e informações sobre dados sociais. (Nesse aspecto, ele parece decididamente setecentista.) Terceiro, e decorrendo das duas diferenças anteriores: ele não tem nenhum interesse tipicamente flaubertiano em apagar a questão de *quem* é que está vendo tudo. Por tais razões, considero Flaubert, e não Balzac, o verdadeiro fundador da narrativa moderna de ficção.

nos presuminos que um bom estilista de vez em quando escreva por sobre os personagens (como nos exemplos de Updike e de Saul Bellow), ou que indique um representante seu: Humbert Humbert anuncia que é dotado de um belo estilo em prosa, como maneira, sem dúvida, de explicar a prosa ultradesenvolvida de seu criador; Bellow gosta de nos informar que seus personagens "notam tudo".

(36)

Quando as inovações flaubertianas chegaram a um romancista como Christopher Isherwood, nos anos 1930, já vinham reluzindo com alto grau de brilho técnico. *Adeus a Berlim*, publicado em 1939, traz uma declaração que ficou famosa: "Sou uma câmara com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem se barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isso precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado". Isherwood cumpre a promessa numa passagem descritiva como a seguinte, no começo do capítulo intitulado "Os Nowak":

> A entrada para a Wassertorstrasse era uma grande arcada de pedra, um pouco da velha Berlim, borrada de foices e martelos e cruzes suásticas, cheia de cartazes rasgados que anunciavam leilões ou crimes. Era uma rua pavimentada de pedra e sórdida, atulhada de chorosas crianças rolando no chão. Jovens de pulôveres de lã zigueza-gueavam em bicicletas de corrida e gritavam com as garotas que passavam com seus potes de leite. O calçamento era riscado a giz para a brincadeira de amarelinha. No fim da rua, como um instrumento alto, perigosamente agudo e vermelho, ficava uma igreja.

Isherwood apresenta, de modo ainda mais evidente do que Flaubert, uma soma aleatória de detalhes, e tenta, de maneira ainda mais marcada do que Flaubert, disfarçar essa aleatoriedade: é exatamente a formalização que se espera de um estilo literário, radical setenta anos antes e agora um pouco degradado num jeito já conhecido de organizar a realidade na página impressa – na verdade, um conjunto de regras práticas. Postando-se como câmara de simples registro, Isherwood parece apenas lançar um olhar geral e insípido à Wassertorstrasse, e diz: aqui há uma arcada, uma rua lotada de crianças, alguns rapazes de bicicleta e garotas com potes de leite. Um olhar rápido, e só. Mas, como Flaubert, só que de maneira muito mais afirmativa, Isherwood insiste em desacelerar o dinamismo da ação e em congelar as ocorrências habituais. A rua bem que pode viver apinhada de crianças, mas elas não podem estar "chorando" o tempo todo. O mesmo em relação aos rapazes que pedalam e às garotas do leite que passam, apresentados como se fizessem parte do lugar. Por outro lado, o autor arranca da quietude os cartazes rasgados e o chão riscado com a amarelinha das crianças, dando-lhes um ruído temporário: eles surgem de repente, mas fazem parte de uma marcação temporal diferente da que rege os jovens e as crianças.

(37)

Quanto mais olhamos para esse trecho, aliás, bem bonito, menos ele parecerá "um pedaço da vida" ou um fácil flagrante fotográfico, e mais um balé cuidadosamente elaborado. A passagem começa com uma entrada: a entrada do capítulo. A referência a foices, martelos e suásticas introduz uma nota de ameaça, complementada pela referência irônica a cartazes comerciais que anunciam "leilões ou crimes": pode ser comércio, mas guarda uma proximidade incômoda com os grafites políticos – afinal, o que os políticos fazem, principalmente os envolvidos em atividades comunistas ou fascistas, não é leilão e crime? Eles nos vendem coisas e cometem crimes. As "cruzes" nazistas permitem um bom ponto de contato com a amarelinha infantil, que vai do céu ao inferno, e com a igreja, só que tudo está ameaçadoramente invertido: a igreja não parece mais uma igreja, e sim um instrumento vermelho (uma caneta, uma faca, um instrumento de tortura, o "vermelho" como a cor do sangue e da política radical), enquanto a "cruz" foi apropriada pelos nazistas. Dada essa inversão, entendemos por que Isherwood quer apresentar o começo e o fim do parágrafo com as suásticas numa ponta e a igreja na outra: elas trocam de posição no decorrer de poucas linhas.

(38)

Então o narrador que prometia ser uma simples câmera fotográfica, totalmente passiva, registrando, sem pensar, está nos vendendo uma fraude? Apenas no sentido da fraude de Robinson Crusoe, quando diz que está nos contando uma história verídica: o leitor fica muito satisfeito em apagar o trabalho do autor e acreditar em mais duas invenções – a de que o narrador, de alguma maneira, estava "realmente lá" (como de fato estava Isherwood, que morou em Berlim nos anos 1930) e a de que ele, na verdade, não é um escritor. Ou melhor, o que a tradição do *flâneur* de Flaubert tenta estabelecer é que o narrador (ou o substituto designado pelo autor) *é uma espécie de escritor, mas, ao mesmo tempo, não é um escritor de verdade.* Um escritor por temperamento, não por ofício. Um escritor porque nota tão bem tantas coisas; mas não um escritor de verdade porque não tem nenhum trabalho em registrar aquilo por escrito, e afinal porque ele realmente nota apenas aquilo que nós mesmos veríamos.

Essa solução da tensão entre o estilo do autor e o estilo do personagem apresenta um paradoxo. O que ela diz é o seguinte: "Todos nós, os modernos, viramos escritores, e todos temos olhos altamente sofisticados para o detalhe; mas a vida, na verdade, não é tão 'literária' quanto isso sugere, porque não precisamos nos importar com a maneira de expor esses detalhes por escrito". A tensão entre o estilo do autor e o estilo do personagem desaparece porque o próprio estilo literário tem de desaparecer: e o estilo literário tem de desaparecer por meios literários.

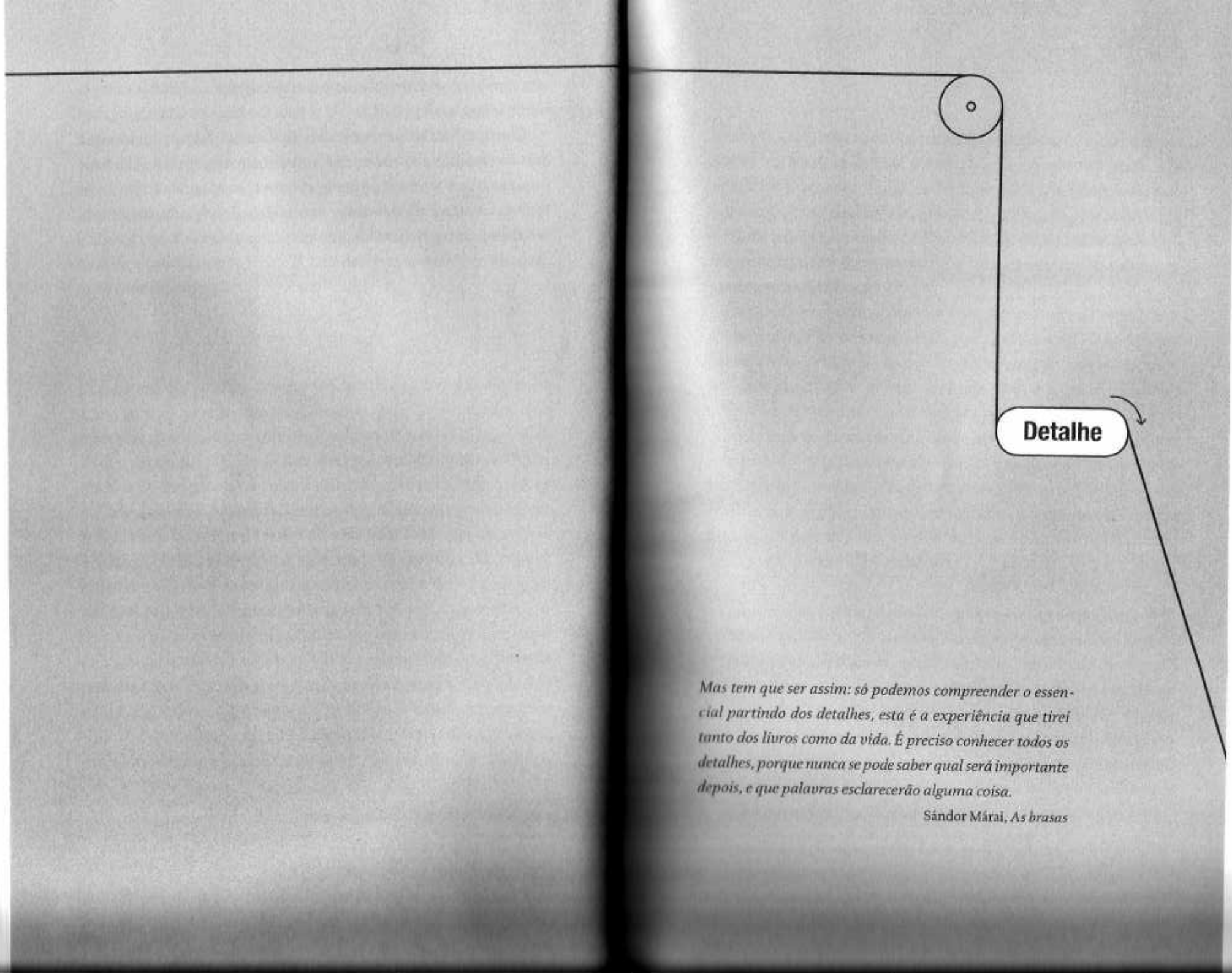
(39)

O realismo de Flaubert, assim como grande parte da literatura, é artificial e ao mesmo tempo parece natural.* Parece natural porque o detalhe realmente nos pega, sobretudo nas cidades grandes, num rufar do aleatório. E de fato existimos em diversas marcações temporais. Imaginem que estou andando numa rua. Noto muitos ruídos, muita atividade, uma sirene de polícia, um prédio sendo demolido, o arranhar da porta de uma loja. Passa por mim todo um fluxo de rostos e corpos. E, quando cruzo um café, vejo os olhos de uma mulher sentada sozinha. Ela me olha, eu olho para ela. Um instante de ligação urbana sem sentido, vagamente erótica; mas o rosto me lembra alguém que conheci, uma moça com os mesmos cabelos escuros, e daí se desencadeia uma série de pensamentos. Sigo em frente, mas aquele rosto no café lampeja na lembrança, está ali, temporariamente preservado, enquanto os sons e as atividades a meu redor não são preservados da mesma maneira – entram e saem de minha consciência. O rosto, digamos,

* Voltarei à questão do artificial e do que parece natural no capítulo "Verdade, convenção, realismo", intertítulos 112-23.

está numa velocidade 4/4, ao passo que o resto da cidade está zunindo mais rápido, a 6/8.

O artifício consiste na *escolha* do detalhe. Na vida, podemos desviar os olhos e a cabeça, mas na verdade somos como câmeras impotentes. A lente é de grande abertura, e captamos tudo o que aparece. A memória seleciona, mas não do jeito que a narrativa literária seleciona. Nossas lembranças não possuem talento estético.



Mas tem que ser assim: só podemos compreender o essencial partindo dos detalhes, esta é a experiência que tirei tanto dos livros como da vida. É preciso conhecer todos os detalhes, porque nunca se pode saber qual será importante depois, e que palavras esclarecerão alguma coisa.

Sándor Márai, *As brasas*

40

Em 1985, o alpinista Joe Simpson, a 7 mil metros de altitude nos Andes, escorregou de uma parede de gelo e quebrou a perna. Dependurado nas cordas sem poder fazer nada, ele foi abandonado por seu parceiro de escalada, que o deu por morto. À cabeça de Joe veio, de repente, a música de Boney M, "Brown Girl in the Ring". Ele nunca gostara da música e ficou furioso com a ideia de morrer justo com essa trilha sonora.

Na literatura, assim como na vida, muitas vezes a morte vem acompanhada de coisas irrelevantes, desde Falstaff balbuciando sobre verdes prados até Lucien de Rubempré, de Balzac, notando detalhes arquitetônicos logo antes de se matar (em *Esplendores e misérias das cortesãs*); do príncipe Andrei, em *Guerra e paz*, sonhando no leito de morte com uma conversa trivial, a Joachim, em *A montanha mágica*, movendo o braço pelo lençol "como se estivesse pegando ou juntando alguma coisa". Proust supõe que essa irrelevância sempre acompanha nossa morte, porque nunca estamos preparados para ela; nunca pensamos que nossa morte vai ocorrer "nesta tarde mesmo". Pelo contrário:

> Empenha-se a gente em passear para conseguir num mês o total de bom ar necessário, hesitou-se na escolha da capa que se há de levar, do cocheiro que se chamará, estamos de carro, temos o dia inteiro pela frente, curto, porque queremos voltar a tempo de receber uma amiga; desejaríamos que também fizesse bom tempo no dia seguinte, e não se suspeita de que a morte, que marchava conosco em outro plano, numa treva impenetrável, escolheu precisamente este dia para entrar em cena, dentro de alguns minutos, mais ou menos no instante em que o carro atingir os Champs-Élysées.*

* Marcel Proust, *O caminho de Guermantes*, parte 2, capítulo 1.

Um exemplo que se aproxima da experiência de Joe Simpson aparece no final do conto "Enfermaria nº 6", de Tchekhov. O médico Rágin está agonizando:

> Passou por ele um bando de veados, extraordinariamente belos e graciosos, a respeito dos quais lera um dia antes; depois, uma mulher estendeu para ele a mão com uma carta registrada... Mikhail Averiânitch disse algo. Depois, tudo sumiu, e Andréi Iefimitch desfaleceu para sempre.

A camponesa com a carta registrada é um pouco "literária" demais (a intimação do inflexível ceifeiro etc.); mas aquele bando de veados!

Com que simplicidade encantadora Tchekhov, profundamente imbuído no espírito do personagem, não diz "ele pensou nos veados sobre os quais andara lendo" nem sequer "ele viu mentalmente os veados sobre os quais andara lendo", mas apenas diz calmamente que o bando de veados "passou por ele".

(41)

Em 28 de março de 1941, Virginia Woolf encheu os bolsos de pedras e entrou no rio Ouse. O marido, Leonard Woolf, era obsessivamente meticuloso, e manteve na vida adulta um diário no qual registrava todos os dias as refeições e a quilometragem do carro. Aparentemente, não houve nenhuma diferença no dia em que sua mulher se suicidou: ele registrou a quilometragem do carro. Mas, diz sua biógrafa Victoria Glendinning, a página dessa data está borrada, com "uma mancha amarela pardacenta que foi esfregada ou enxugada. Podia ser chá, café ou lágrimas. É o único borrão em todos os anos de um diário impecável".

O detalhe literário de espírito mais próximo ao diário manchado de Leonard Woolf descreve as horas finais de Thomas Buddenbrook. Sua irmã, Frau Permaneder, mantém vigília junto ao leito de morte. Apaixonada, mas estoica, apenas num momento ela dá vazão à dor e entoa uma prece: "Ó Deus, terminai o seu sofrimento". Mas ela esqueceu que não conhece os versos inteiros, hesita, "e substitui o final com redobrada dignidade de atitudes". Todos ficam constrangidos. Então Thomas morre, Frau Permaneder se lança ao chão e chora amargamente. Um instante depois, recupera o controle: "Com o rosto molhado por completo, mas revigorada, serenada e voltada ao equilíbrio psíquico, reergueu-se, sendo logo capaz de lembrar-se das participações de óbito que se deviam imprimir sem demora e com a máxima pressa – imensa quantidade de cartões de feitio elegante...". A vida retoma a atividade e a rotina após o luto. Um lugar-comum. Mas a escolha do adjetivo "elegante" é sutil; a ordem burguesa retoma a vida com seus cartões "elegantes", e Mann sugere que essa classe mantém a fé na solidez e no decoro dos objetos, na realidade, aferrando-se a eles.

(42)

Em 1960, durante a eleição presidencial, Richard Nixon e John F. Kennedy travaram o primeiro debate da história da televisão. Costuma-se dizer que Nixon, transpirando, "perdeu" porque estava com a barba por fazer e tinha uma aparência sinistra.

As pessoas achavam que conheciam a aparência de Richard Nixon, até o momento em que ele ficou ao lado de Kennedy, mais bem-apessoado, e as luzes escaldantes do estúdio se acenderam. Então a aparência mudou. Algo semelhante acontece com a casada Anna Kariênina, quando encontra Vrónski no trem

noturno de Moscou para São Petersburgo. De manhã, alguma coisa importante mudou, mas ela ainda não se deu conta totalmente. Para evocar o fato, Tolstói faz com que Anna note o marido Kariênin sob uma nova luz. Ele veio encontrá-la na estação, e a primeira coisa que Anna pensa é: "Ah, meu Deus! Por que suas orelhas são assim!?". O marido está com um ar frio e imponente, mas são as orelhas em especial que de súbito lhe parecem estranhas: "As cartilagens das orelhas pareciam escorar a aba do chapéu redondo".

43

Boney M, a única mancha, a barba por fazer de Nixon: na vida e na literatura, navegamos por entre a estrela dos detalhes. Usamos o detalhe para enfocar, para gravar uma impressão, para lembrar. Nos prendemos a ele. No conto "Minha primeira paga", de Isaac Bábel, um adolescente conta vantagem para uma prostituta. Ela está entediada e duvida dele, até que o rapaz diz que levou "notas promissórias castanhas" a uma mulher. Pronto, ela fica embeiçada.

44

A literatura é diferente da vida porque a vida é cheia de detalhes, mas de maneira amorfa, e raramente ela nos conduz a eles, enquanto a literatura nos ensina a notar – a notar como minha mãe, por exemplo, costuma enxugar a boca antes de me beijar; o som de britadeira que faz um táxi londrino quando o motor a diesel está em ponto morto; os riscos esbranquiçados numa jaqueta velha de couro que parecem estrias de gordura num pedaço de carne; como a neve fresca "range" sob os pés; como os bracinhos de um bebê

são tão rechonchudos que parecem amarrados com linha (ah, os outros são meus, mas o último exemplo é de Tolstói!).*

45

Essa lição é dialética. A literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que nos faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura, o que, por sua vez, nos faz ler melhor a vida. E assim por diante. Basta dar aulas de literatura para perceber que os leitores jovens, na maioria, não são bons observadores. Sei disso por meus próprios livros antigos, rabiscados de cima a baixo vinte anos atrás, quando eu era aluno e sublinhava sistematicamente detalhes, imagens e metáforas que me agradavam e que agora me parecem triviais, enquanto deixava passar na maior tranquilidade coisas que hoje me parecem maravilhosas. Nós crescemos como leitor, e quem tem vinte anos ainda é mais ou

* Está em *Anna Kariênina*, e é um bom exemplo de plágio de si mesmo. No romance, não um, mas dois bebês – o de Liévin e o de Anna – têm braços gordinhos que parecem amarrados com linha. Da mesma forma, em *David Copperfield*, Dickens compara a boca aberta de Uriah Heep aos guichês de um correio, e em *Great Expectations* [Grandes esperanças] compara a boca aberta de Wemmick a... aos guichês de um correio. Stendhal, em *O vermelho e o negro*, escreve que a política arruína um romance tal como um tiro de pistola estragaria um concerto musical, e repete a imagem em *A cartuxa de Parma*. Henry James escreveu que Balzac, em sua devoção monacal à arte, era "um beneditino do real", expressão que lhe agradou tanto que aplicou mais tarde a Flaubert. Cormac McCarthy, em *Meridiano de sangue*, escreve: "As cordilheiras azuis se uniam pelos pés à sua imagem mais pálida na areia", e sete anos depois volta a essa encantadora imagem em *Todos os belos cavalos*: "Onde um par de garças se unia pelos pés a suas sombras compridas". E por que não? Essas coisas raramente são exemplos de pressa, e em geral dão prova de que um estilo alcançou coerência interna. E de que uma espécie de ideal platônico foi atingida – são as melhores palavras, portanto insuperáveis, para tais temas.

menos virgem. Os jovens ainda não leram literatura suficiente para aprender com ela de que modo lê-la.

(46)

Os escritores também podem parecer esses jovens de vinte anos – presos a diferentes níveis de talento visual. Como em todos os departamentos de estética, existem graus de sucesso na observação. Alguns escritores não são muito bons em notar, outros são assombrosamente observadores. E existem inúmeros momentos na literatura em que um escritor parece se refrear, guardando um trunfo na reserva: uma observação comum seguida por um detalhe admirável – um fantástico enriquecimento da observação, como se o escritor, antes, estivesse só se aquecendo, e a prosa se abrisse de repente como um lírio-amarelo.

(47)

Como saber quando um detalhe parece realmente verdadeiro? O que nos guia? O teólogo medieval Duns Scotus deu o nome de "estidade" (*haecceitas*)* ao processo de individuação. A ideia foi adotada por Gerard Manley Hopkins, cujas prosa e poesia estão repletas de estidade: o "adorável movimento" [*lovely behaviour*] das "nuvens-mantos-de-seda" [*silk-sack clouds*] ("Saudando a safra" ["Hurrahing in Harvest"]), ou a "pereira como de vidro" [*glassy peartree*] cujas folhas "roçam/ o azul, céu abaixo; e o azul se expande num ímpeto/ De pujança" [*brush/The descending blue; that blue is all in a rush/With richness*] ("Primavera" ["Spring"]).*

* *Thisness*, diz James Wood, preferindo-o a *ecceity* ou *ipseity*. Ficamos, pois, com "estidade" em lugar de hecceidade ou ipseidade, preservando o radical "este" definidor do detalhe. [N.T.]

A estidade é um bom começo.

Por estidade entendo qualquer detalhe que atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade; qualquer detalhe que concentra nossa atenção por sua concretude. Marlow, em *Coração das trevas*, relembra um homem agonizando a seus pés, com uma lança no estômago, e como "a sensação de calor e umidade nos meus pés era tamanha que precisei olhar para baixo. [...] meus sapatos estavam encharcados; havia uma poça de sangue muito parada, cintilando num tom escuro de vermelho bem debaixo do timão".** O homem está deitado de costas, olhando ansioso para Marlow, "aferrado" à lança como se ela fosse "um objeto de valor, dando a impressão de temer que eu tentasse roubá-la". Por estidade eu entendo aquele tipo de tangibilidade que Púchkin comprime nas estrofes de catorze versos de *Eugênio Oneguin*: a residência de Eugênio no campo, por exemplo, que ficou fechada por anos, e cujos guarda-louças trancados contêm licores de frutas, "um diário de contas", um "calendário de 1808" antigo, e cuja mesa de bilhar é equipada com um "velho taco".

Por estidade entendo o exato tipo de verde – "verde Kendal"*** – que Falstaff jura, em *Henrique IV*, parte I, usarem seus agressores:

* Tradução dos versos por Aíla de Oliveira Gomes. Gerard Manley Hopkins, *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. [N.E.]

** A imagem foi adotada por Cormac McCarthy em *Onde os velhos não têm vez* [2005], no qual as pessoas estão sempre encharcando as botas de sangue – mas o sangue delas mesmas, em geral.

*** *Kendal green*: tecido de lã áspera de cor verde quase acinzentada, devido ao tipo de tingimento feito com o chamado pastel-dos-tintureiros, erva corante num tom de azul que, aplicado à lã crua, resultava no chamado tom de verde Kendal. O nome deriva de Kendal, em Westmorland, localidade outrora famosa pela fabricação desse tipo de lã. [N.T.]

"Três safados malditos, de verde Kendal, vieram por trás e me atacaram". Há algo de maravilhosamente absurdo em "verde Kendal": é como se os "safados" emboscados não só pulassem detrás dos arbustos, mas estivessem de certa forma vestidos *como* arbustos! E Falstaff está mentindo. Ele não viu ninguém vestido de verde Kendal; estava escuro demais. O cômico da especificidade – talvez já intrínseca no próprio nome – fica ainda redobrado porque é uma invenção posando de especificidade; e Hal, sabendo disso, pressiona Falstaff, reiterando a especificação ridícula: "Ora, como é que pode ver que homens estavam de verde Kendal se estava tão escuro que não dava para ver a própria mão?".

Por estidade entendo o momento em que Emma Bovary acaricia os sapatos de cetim com que dançou semanas antes, no grande baile em La Vaubyessard, "cuja sola amarela-se com a cera deslizante do assoalho". Por estidade entendo o esterco de vaca em que Ájax escorrega quando está correndo nos grandes jogos fúnebres, no livro 23 da *Ilíada* (a estidade é usada muitas vezes para rebater cerimônias solenes, como funerais e banquetes destinados, precisamente, a eufemizar a estidade: é o que Tolstói chama de exalar mau cheiro na sala de visitas).* Por estidade entendo o único "viés cor de cereja" que o alfaiate de Gloucester, no conto de Beatrix Potter de mesmo nome, ainda precisa costurar. (Pouco tempo atrás, lendo o conto para minha filha, voltou-me de repente, pela primeira vez em 35 anos, pela ação talismânica daquele "viés cor de cereja", a lembrança de minha mãe lendo para mim. Beatrix Potter se refere ao viés [*twist*] de cetim vermelho costurado como acabamento em volta da casa do botão num casaco elegante. Mas talvez eu achasse a palavra tão mágica porque parecia doce: como

* Em *A morte de Ivan Ilitch*; Tolstói compara falar sobre a morte a exalar mau cheiro numa sala de visitas.

uma trança [*twist*] de frutas ou alcaçuz – termo que os confeiteiros ainda usavam naquela época.)

48

Como estidade é tangibilidade, ela tende para uma substância – esterco de vaca, cetim vermelho, a cera do chão de um salão de baile, um calendário de 1808, sangue numa bota. Mas pode ser um mero nome ou uma anedota; a tangibilidade pode ser apresentada em forma de anedotas ou fatos picarescos. Em *Um retrato do artista quando jovem*, Stephen Dedalus vê que o sr. Casey não consegue esticar os dedos: "E o sr. Casey lhe tinha dito que tinha ficado com aqueles três dedos duros fazendo um presente de aniversário para a rainha Vitória". Por que o detalhe de fazer um presente de aniversário para a rainha Vitória é tão vívido? Começamos com a especificidade cômica, a referência concreta: se Joyce tivesse escrito apenas: "E o sr. Casey ficou com dedos duros fazendo um presente de aniversário", o detalhe seria relativamente insípido, relativamente vago. Se tivesse escrito: "Ele ficou com aqueles *três* dedos duros fazendo um presente de aniversário para a *tia Mary*", os detalhes seriam mais vívidos, mas por quê? A especificidade é, em si, satisfatória? Penso que sim, e esperamos essa satisfação da literatura. Queremos nomes e números.* E aqui a fonte da comédia e da vivacidade reside num simpático

* O conto "Odour of Chrysanthemus" [Perfume de crisântemos], de Lawrence, começa assim: "A pequena locomotiva, número 4, veio retinindo, sacolejando desde Selston – com sete vagões cheios". Ford Madox Ford, que publicou o conto em *English Review*, em 1911, disse que a exatidão do "número 4" e dos "sete" vagões anunciava a presença de um verdadeiro escritor. E comentou: "O escritor displicente diria 'alguns pequenos vagões'. Esse homem sabe o que quer. Ele enxerga exatamente a cena de sua história". Ver John Worthen, *D. H. Lawrence: The Early Years, 1885-1912* [1991].

paradoxo entre a expectativa e sua negação: a frase traz detalhes insuficientes num lado e detalhes ultraespecíficos noutro. É claramente impróprio dizer que o sr. Casey ficou com os dedos duros para sempre por ter feito "um presente de aniversário": que operação titânica haveria de aleijá-lo de tal maneira? Assim, essa vagueza cômica desperta nossa fome de especificidade; e então Joyce nos alimenta deliberadamente com um detalhe bastante específico sobre o destinatário. É satisfatório receber tal informação, mas a informação sobre a rainha Vitória, posando de específica, é realmente muito misteriosa, e é flagrante em não responder à pergunta básica: que presente era aquele? (Estou supondo, e portanto nem entro em detalhes a esse respeito, que fazer um presente para a *rainha Vitória* – e não para a tia Mary – é algo intrinsecamente engraçado.) A frase de Joyce, portanto, é formada por dois detalhes misteriosos – o presente e o destinatário –, sendo que o segundo posa de resposta para o primeiro. O cômico da coisa reside em nosso desejo de estidade no detalhe e na determinação de Joyce em simplesmente *fingir* satisfazê-lo. A rainha Vitória, como o fictício verde Kendal de Falstaff, é apresentada como o detalhe que promete iluminar a escuridão ao redor; ou, diríamos, o fato que promete escorar a ficção. Ele realmente escora a ficção, num sentido: sem dúvida nossa atenção é atraída para a concretude. Mas, em outro sentido, ele é engraçado porque ou é (como o verde Kendal) ou parece ser (a rainha Vitória) mais fictício do que a ficção que o envolve.

49

Confesso certa ambivalência em relação ao detalhe na literatura. Gosto, saboreio, reflito sobre ele. Dificilmente se passa um dia sem que lembre o charuto do sr. Rappaport descrito por Bellow:

"O fantasma branco de uma folha, com todas as suas nervuras e seu cheiro, mais leve". Mas o excesso de detalhes me sufoca, e acho que certa tradição claramente pós-flaubertiana os transformou em fetiches: a apreciação exageradamente estética do detalhe parece aumentar e modificar um pouco aquela tensão entre autor e personagem que já analisamos.

Se podemos narrar a história do romance como o desenvolvimento do estilo indireto livre, também podemos narrá-la como o surgimento do detalhe. É até difícil dizer por quanto tempo a narrativa de ficção foi escrava dos ideais neoclássicos, que preferiam a fórmula e a imitação ao individual e à originalidade.* Naturalmente, nunca é possível eliminar o detalhe original e individual: Pope, Defoe e até Fielding estão cheios de "miúdos pormenores" [*minute particulars*],** como dizia Blake. Mas é impossível imaginar um romancista em 1770 dizendo o que Flaubert disse a Maupassant em 1870: "Em tudo há o inexplorado, porque estamos acostumados a usar os olhos apenas com a lembrança daquilo que outros pensaram antes de nós sobre o que estamos contemplando. A mínima coisa contém uma ponta de desconhecido".*** Eis o que diz J. M. Coetzee sobre Defoe, em seu romance *Elizabeth Costello*:

* Temos um bom indicador disso em Adam Smith, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [Aulas de retórica e literatura] [1762-63], em que ele diz que a descrição poética e retórica deve ser breve, direta, sem se delongar. Mas, continua, "muitas vezes é adequado Escolher algum [detalhe] bonito e Curioso. Um Pintor ao Desenhar uma fruta deixa a figura muito marcante se não apenas lhe dá forma e Cor mas também representa a penugem fina que a recobre". A recomendação de Smith é feita com tanto frescor e habilidade – como se dissesse: "Não seria uma boa ideia notar a penugem fina de uma fruta?" – que o próprio conceito de detalhe soa como algo novo e moderno.

** William Blake, *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* [1804]. [N.E.]

*** Guy de Maupassant, "Le Roman", prefácio a *Pierre et Jean* [1888].

> O tailleur azul, o cabelo oleoso são detalhes, sinais de um realismo moderado. Fornece os pormenores, permite que os significados aflorem por si mesmos. Processo inaugurado por Daniel Defoe. Robinson Crusoe, naufragado na praia, procura em torno os companheiros de navio. Mas não há nenhum. "Nunca mais os vi, nem sinal deles", diz, "a não ser três chapéus, um boné e dois sapatos que não eram parceiros." Dois sapatos não parceiros: não sendo parceiros, os sapatos deixaram de ser calçados, passaram a ser prova da morte, arrancados dos pés dos afogados pelos mares espumosos, e atirados à praia. Nenhuma grande palavra, nenhum desespero, apenas chapéus, boné, sapatos.

A expressão "realismo moderado", de Coetzee, designa uma maneira de escrever em que o tipo de detalhe a que somos conduzidos ainda não tem aquela espécie de compromisso extravagante de notar o tempo todo, de apontar a novidade e a estranheza, típica dos romancistas modernos – um regime setecentista em que o culto ao "detalhe" ainda não estava realmente estabelecido.

(50)

Podemos ler *Dom Quixote*, *Tom Jones* ou os romances de Austen e encontrar pouquíssimos daqueles detalhes recomendados por Flaubert. Austen não nos dá nada dos aparatos visuais que encontramos em Balzac ou Joyce e quase nunca se detém em descrever sequer o rosto de um personagem. Roupa, clima, interior, tudo está comprimido e afinado com elegância. Os personagens secundários em Cervantes, Fielding e Austen são teatrais, muitas vezes estereotipados, e passam quase desapercebidos no *sentido visual*. Fielding se dá por muito satisfeito em descrever dois personagens diferentes em *Joseph Andrews* com "narizes romanos".

Mas, para Flaubert, Dickens e centenas de romancistas que vieram depois deles, o personagem secundário é uma espécie deliciosa de desafio estilístico: como mostrá-lo, como lhe infundir vida, como lhe dar brilho com um pequeno toque? (Como o primo de Dora em *David Copperfield*, que está "na Guarda Real, com umas pernas tão compridas que dava a impressão de ser a sombra de uma outra pessoa".) Eis o olhar de relance que Flaubert lança a um personagem secundário num baile em *Madame Bovary*, que depois não aparece mais:

> Na outra extremidade da mesa, sozinho entre todas aquelas mulheres, curvado sobre seu prato cheio e com o guardanapo preso às costas como uma criança, um ancião comia, deixando cair da boca gotas de molho. Tinha os olhos congestionados e trazia os cabelos presos na nuca por uma fita preta. Era o sogro do marquês, o velho duque de Laverdière, o antigo favorito do conde de Artois ao tempo das caçadas em Vaudreuil, na residência do marquês de Conflans e que fora, dizia-se, amante de Maria Antonieta entre os srs. de Coigny e de Lauzun. Levara uma ruidosa vida de dissipação, cheia de duelos, de apostas, de mulheres raptadas, devorara sua fortuna e assustara toda a família.

Como ocorre tantas vezes, a herança flaubertiana é uma bênção ambígua. Surgem de novo aquele estranho peso da "seletividade" que sentimos nos detalhes de Flaubert e a consequência dessa seletividade para os personagens do romancista – nossa sensação de que a escolha do detalhe se tornou o tormento obsessivo de um poeta, e não a leve alegria de um romancista. (O *flâneur* – o herói que é e não é escritor – resolve o problema, ou pelo menos tenta. Mas, no exemplo anterior, Flaubert não dispõe de nenhum substituto adequado, porque seu substituto é Emma: de modo que aqui é o romancista, puro e simples, olhando.) Eis Rilke, em

Os cadernos de Malte Laurids Brigge, torturadamente exato sobre um cego que ele vê na rua:

> Executava a tarefa de configurá-lo, transpirava com o esforço [...] percebia já então que nada nele era secundário [...] nem em especial o chapéu, um velho e hirto chapéu de feltro de copa alta, que usava como todos os cegos usam seus chapéus: sem relação com as partes do rosto, sem possibilidade de formar, com esse objeto suplementar e consigo mesmo, uma nova unidade exterior: apenas um objeto estranho e convencional.*

Impossível imaginar um escritor antes de Flaubert entregando-se a esse teatro ("tranpirava com o esforço")! O que Rilke diz sobre o cego é uma projeção pessoal de suas próprias e suadas ansiedades literárias a respeito dele: quando nenhum detalhe literário é secundário, talvez de fato nenhum deles venha a conseguir "formar uma nova unidade exterior" e seja "apenas um objeto estranho e convencional".

Em Flaubert e seus sucessores, temos a sensação de que o ideal literário é uma sequência de detalhes encadeados, um colar de informações; e isso, não raro, em vez de ajudar, atrapalha a visão.

(51)

Assim, durante o século XIX, o romance se tornou mais *pictórico*. Em *A pele de onagro*, Balzac descreve uma toalha de mesa "alva como uma camada de neve recentemente caída e na qual se erguiam simetricamente os talheres coroados de pãezinhos louros". Cézanne disse que durante toda sua juventude "quis pintar isso,

* Rainer Maria Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* [1910].

essa toalha de neve fresca".* Nabokov e Updike às vezes congelam o detalhe num culto a ele. Nesse caso, o grande perigo é o esteticismo, e também a exacerbação do olho empenhado em notar. (Existem muitos detalhes na vida que não são apenas visuais.) O Nabokov que escreve sobre "uma florista idosa, com sobrancelhas de carvão e sorriso pintado, [que] deslizou agilmente o tálamo arredondado de um cravo na casa de um botão de um passante interceptado, cujo maxilar esquerdo acentuou sua linha majestosa quando ele deitou um olhar oblíquo à tímida inserção da flor", torna-se o Updike que desta maneira nota a chuva numa janela: "Suas vidraças estavam espargidas de gotas que, como numa decisão amebiana, com brusquidão se fundiam, se rompiam e escorriam espasmodicamente, e a tela da janela, como uma amostra de bordado com alguns pontos dados ou um jogo de palavras cruzadas resolvido por mão invisível, estava irregularmente marchetada com mosaicos miúdos e translúcidos de chuva".** É significativo que Updike compare a tela molhada de chuva a um jogo de palavras cruzadas: os dois autores, nesse modo de operação, parecem nos apresentar um quebra-cabeça.

Bellow é soberbo em observar; mas Nabokov quer nos dizer como observar é importante. A ficção de Nabokov sempre se converte em propaganda a favor do bem observar, portanto a favor de si mesma. Existem belezas que nada têm de visual, e Nabokov tem vista fraca para elas. De que outra maneira explicar seu desdém por

* Citado em Maurice Merleau-Ponty, "Le Doute de Cézanne", in *Sens et non-sens* [1948] [ed.bras.:"A dúvida de Cézanne", in *O olho e o espírito*, trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Cosac Naify, 2004].

** Vladimir Nabokov, "First Love"[Primeiro Amor] [1948], e John Updike, *On the Farm* [Sobre a fazenda] [1961]. E podemos notar como David Foster Wallace também deriva dessa tradição, mesmo que apresente de maneira cômica ou irônica o grau de detalhamento obsessivo que Updike usa com mais seriedade.

Mann, Camus, Faulkner, Stendhal, James? Ele os critica especialmente por não ter suficiente estilo e atenção visual. A linha de combate fica clara numa de suas cartas ao crítico Edmund Wilson, que tentava convencê-lo a ler Henry James. Por fim Nabokov deu uma espiada em *The Aspern Papers* [Os papéis de Aspern], mas respondeu a Wilson que James era desleixado nos detalhes. Quando James descreve um charuto aceso, visto pelo lado de fora de uma janela, ele fala em "ponta vermelha". Mas os charutos não têm ponta, diz Nabokov. James não estava *olhando* direito. Segue em frente e compara a escrita de James à "prosa loira aguada" de Turguêniev.*

De novo um charuto! São duas abordagens diferentes da criação do detalhe. James, imagino, responderia que em primeiro lugar os charutos têm ponta, sim, senhor, e que em segundo não há necessidade, a cada vez que alguém descreve um charuto, de ter esse trabalho bellowiano ou nabokoviano sobre ele. É fácil refutar que James era *incapaz* – o implícito na reclamação de Nabokov – de ter esse trabalho. Mas James certamente não é um escritor nabokoviano; sua noção do que vem a ser um detalhe é mais variada, mais impalpável e por fim mais metafísica do que a de Nabokov. James provavelmente diria que devemos tentar ser o tipo de escritor que não perde nada, mas que não precisamos ser do tipo em que se encontra de tudo.

(52)

Existe um gosto moderno convencional pelo detalhe discreto, mas "expressivo": "O detetive notou que a faixa de cabelo de Carla estava surpreendentemente suja". Se existe algo que possa ser um detalhe expressivo, então deve existir algo que possa ser um

* Simon Karlinsky [org.], *The Nabokov-Wilson Letters* [1979].

detalhe inexpressivo, não é mesmo? Creio que seria melhor uma distinção entre o detalhe "na reserva" e o detalhe "na ativa"; o detalhe na reserva faz parte do exército efetivo da vida, por assim dizer – está sempre pronto a atender a uma convocação. A literatura está cheia desses detalhes na reserva (um exemplo seria a ponta vermelha do charuto de James).

Mas será que a "reserva" e a "ativa" não são apenas outras palavras para o mesmo problema? Será que o detalhe na reserva não é, no fundo, um detalhe não tão expressivo quanto seus camaradas na ativa? O realismo oitocentista, desde Balzac, cria tal abundância de detalhes que o leitor moderno espera que a narrativa sempre tenha certa superfluidade, uma redundância intrínseca, que ela *traga mais detalhes do que o necessário*. Em outras palavras, a literatura embute em si uma quantidade excessiva de detalhes, tal como a vida está repleta de detalhes excessivos. Suponham que eu descrevesse a cabeça de um homem assim: "Ele tinha uma pele muito vermelha, e os olhos eram injetados de sangue; o cenho parecia zangado. Tinha uma pequena verruga no lábio superior". A pele vermelha, os olhos injetados e o ar zangado nos dizem, talvez, algo sobre o temperamento do homem, mas a verruga parece "irrelevante". Só está "ali"; é real, é exatamente "como ele parecia".

(53)

Mas essa camada de detalhes gratuitos parece mesmo verossímil ou é só um truque? Em seu ensaio "O efeito de real",* Roland Barthes argumenta basicamente que o detalhe "irrelevante" é um código que não notamos mais, e que tem pouco a ver com a vida tal como ela é. Barthes examina uma passagem do historiador Jules Michelet

* *O rumor da língua* [1984; trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004].

que descreve as últimas horas de Charlotte Corday na prisão. Um artista vai visitá-la e pinta seu retrato, e então, "depois de uma hora e meia, ouviu-se uma leve batida numa portinha atrás dela". Barthes passa para a descrição do quarto da sra. Aubain, em "Um coração simples", de Flaubert: "Rente ao lambril, pintado de branco, alinhavam-se oito cadeiras de mogno. Um velho piano sustentava, logo abaixo de um barômetro, uma pilha piramidal de caixas e cartões". O piano, diz Barthes, está ali para sugerir uma condição social burguesa, as caixas e cartões talvez para sugerir desordem. Mas por que há um barômetro? O barômetro não denota nada; não é um objeto "incongruente nem significativo"; é aparentemente "irrelevante". Sua função é denotar a realidade, ele está ali para criar o efeito, a atmosfera de realidade. Ele simplesmente diz: "Sou o real". (Ou, se vocês preferirem: "Sou realismo".)

Um objeto como o barômetro, prossegue Barthes, *supostamente* denota o real, mas na verdade o que ele faz é significá-lo. Na passagem de Michelet, o pequeno "recheio" da batida à porta é o tipo de coisa "incluída" no texto para criar o "efeito" realista da passagem do tempo. Isso sugere que o realismo em geral não passa de uma questão de falsa denotação. O barômetro pode ser trocado por centenas de outros objetos; o realismo é um tecido artificial de meros signos arbitrários. O realismo oferece uma aparência de realidade, mas é de fato totalmente falso – o que Barthes chama de "a ilusão referencial".

Em *Mitologias*, Barthes apontou espirituosamente que aqueles cortes de cabelo com cachinhos na testa, usados pelos atores dos filmes "romanos" de Hollywood, significam a "romanidade" da mesma maneira que o barômetro de Flaubert significa a "realidade". Nenhum dos casos denota nada efetivamente *real*. São meras convenções estilísticas, tal como a boca de sino ou a minissaia têm significado apenas como parte de um sistema estabelecido pela

própria indústria da moda. Os códigos da moda são inteiramente arbitrários. Para ele, a literatura é semelhante à moda, porque os dois sistemas nos levam a ler o significante, e não o significado das coisas.*

(54)

Mas Barthes é rápido demais em decidir qual detalhe é relevante e qual detalhe é irrelevante. Por que o barômetro é irrelevante? Se o barômetro aparece apenas para proclamar arbitrariamente o real, por que também não o piano e as caixas? Como diz A. D. Nuttall em *A New Mimesis* [Uma nova mimese], o que o barômetro diz não é tanto "sou o real", e sim "não sou exatamente o tipo de coisa que você encontraria numa casa dessas?". Ele não é incongruente nem muito significativo, justamente por ser típico e insípido. Existem inúmeras casas que ainda possuem barômetros assim, e de fato eles nos revelam algo sobre o tipo de casa em que estão: de classe média, e não alta; uma espécie de convencionalismo; uma devoção antiquada, talvez, a objetos de segunda categoria herdados de algum parente tradicional; e o barômetro *nunca funciona direito*, certo? O que isso nos diz? Na Inglaterra, claro, são instrumentos especialmente cômicos, pois o tempo é sempre o mesmo: nublado e um pouco chuvoso. Jamais seria preciso um barômetro. Na verdade, podemos dizer que os barômetros são excelentes barômetros de certa condição de classe média: os barômetros são excelentes barômetros deles mesmos! (Então *é assim* que eles funcionam.)

Em todo caso, podemos aceitar a ressalva estilística de Barthes sem aceitar sua advertência epistemológica: a realidade literária é

* *Sistema da moda* [1967; trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009].

formada mesmo por esses "efeitos", mas o realismo pode ser um efeito e, ainda assim, ser verdadeiro. É apenas a aversão ferozmente suscetível de Barthes ao realismo que insiste nessa falsa divisão.

(55)

No ensaio "Um enforcamento", Orwell observa o condenado que se dirige ao cadafalso desviar-se de uma poça d'água. Para Orwell, isso representa exatamente o que ele chama de "mistério" da vida que está para ser eliminada: mesmo sem nenhuma boa razão para isso, o condenado ainda se preocupa em não sujar os sapatos. É um gesto "irrelevante" (e um exemplo maravilhoso do cuidado de Orwell em notá-lo). Agora, imaginem que esse texto não seja um ensaio, e sim uma obra literária. Com efeito, especulou-se muito sobre a proporção entre fato e ficção nos ensaios de Orwell. Evitar a poça d'água seria o tipo exato de detalhe soberbo que, digamos, Tolstói poderia criar; *Guerra e paz* traz uma cena de execução num espírito muito próximo ao do ensaio de Orwell, e pode bem ser que Orwell tenha extraído o detalhe de Tolstói. Em *Guerra e paz*, Pierre presencia a execução de um homem pelos franceses e nota que, logo antes de morrer, ele ajusta na nuca a venda que o machucava.* Evitar a poça, ajeitar a venda – são o que poderíamos considerar detalhes irrelevantes ou supérfluos. Não têm explicação; existem na literatura para denotar exatamente o inexplicável. Esse é um dos "efeitos" de real, de estilo "realista". Mas o ensaio de Orwell, supondo que registre um fato verídico, mostra que esses efeitos literários não são apenas convencionalmente irrelevantes ou formalmente arbitrários, mas têm algo a nos dizer sobre a *irrelevância da própria realidade*. Em outras palavras, a categoria

* Liev Tolstói, *Guerra e paz*, tomo quatro, primeira parte, capítulo 11.

do irrelevante ou inexplicável existe na vida, assim como o barômetro, com toda a sua inutilidade, existe em casas reais. Não havia razão lógica para o condenado evitar a poça. Era um simples hábito. A vida, então, sempre encerra um excedente inevitável, uma margem de gratuidade, um campo em que sempre há mais do que precisamos: mais coisas, mais impressões, mais lembranças, mais hábitos, mais palavras, mais felicidade, mais infelicidade.

(56)

O barômetro, a poça, a venda ajustada não são "irrelevantes"; são significativamente insignificantes. Em "A dama do cachorrinho", um casal vai para a cama. Depois do sexo, o homem come calmamente um pedaço de melancia: "No quarto, havia uma melancia sobre a mesa. Gurov cortou um pedaço e começou a comê-lo, sem se apressar. Decorreu pelo menos meia hora em silêncio". É só o que escreve Tchekhov. Ele podia ter feito assim: "Passou-se meia hora. Lá fora um cachorro começou a latir, e algumas crianças desceram a rua correndo. O gerente do hotel gritou alguma coisa. Uma porta bateu". Esses detalhes, naturalmente, podem ser trocados por outros detalhes parecidos; não têm nenhuma importância crucial. Estariam ali para nos dar impressão de que aquilo é igual à vida. O significado deles reside justamente em sua insignificância. E, como no trecho de Michelet sobre o qual Barthes alimenta tantas desconfianças, uma das razões óbvias para o uso cada vez maior do detalhe significativamente insignificante é que ele é necessário para evocar a passagem do tempo, e a ficção tem um projeto novo e exclusivo na literatura: o manejo da temporalidade. Nas narrativas antigas, por exemplo, como as *Vidas* de Plutarco ou as histórias da Bíblia, é muito difícil encontrar detalhes gratuitos. Em geral, o detalhe é funcional ou simbólico. Da mesma forma, os antigos narradores

parecem não sentir nenhuma pressão para evocar uma passagem verossímil do "tempo real" (os trinta minutos de Tchekhov). O tempo passa de maneira convulsiva, rápida: "Abraão se levantou cedo, selou seu jumento e tomou consigo dois de seus servos e seu filho Isaac. Ele rachou a lenha do holocausto e se pôs a caminho para o lugar que Deus havia indicado. No terceiro dia, Abraão, levantando os olhos, viu de longe o lugar"*. O tempo transcorre *entre* os versos, invisível, inaudível, sem nunca aparecer na página. Cada "e" ou "então" faz com que a ação avance como naqueles antigos relógios de estação, em que o ponteiro grande pula de repente em cada minuto.

Vimos que o método flaubertiano de diferentes temporalidades exige uma combinação de detalhes, alguns relevantes, outros estudadamente irrelevantes. "*Estudadamente* irrelevantes": admitimos que não existe detalhe irrelevante na literatura, nem mesmo no realismo, que costuma usar os detalhes como uma espécie de recheio, para que a verossimilhança pareça simpática e acolhedora. Deixamos as luzes de casa ou do quarto de hotel acesas à toa quando não estamos, não para provar que existimos, mas porque *a própria margem de excedente* parece vida; parece, de um jeito curioso, com estar vivo.

57

Em "Os mortos", Joyce escreve que Gabriel era o sobrinho favorito das tias idosas: "Ele era o sobrinho favorito delas, o filho da irmã mais velha morta, Ellen, que tinha se casado com T. J. Conroy, do Porto e Docas". O trecho, de início, não parece grande coisa; talvez

* As citações bíblicas foram extraídas de *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002. [N.E.]

o leitor precise conhecer certo tipo de esnobismo pequeno-burguês para poder apreciá-lo. Mas quanto isso nos diz, em meia dúzia de palavras, sobre as duas irmãs! É o tipo de detalhe que acelera nosso conhecimento de um personagem: um estado de espírito, um gesto, uma palavra avulsa. Faz parte da compreensão humana e moral – o detalhe não como estidade, mas como conhecimento.

Joyce mergulha no estilo indireto livre já no começo da frase, para entrar no espírito coletivo das velhas senhoras respeitáveis e esnobes, que são "flagradas" pensando na posição social do cunhado. Imaginem se a frase fosse: "Ele era o sobrinho favorito delas, o agradável filho de Ellen e Tom". Não nos diria nada sobre as irmãs. Mas o ponto de Joyce é que, *no espírito delas, em sua voz interior*, elas ainda pensam no cunhado não como "Tom", e sim como "T. J. Conroy, do Porto e Docas". Elas têm orgulho da posição dele, da presença dele no mundo, e se sentem até um pouco intimidadas com isso. E aquele aforismático "do Porto e Docas" funciona como o presente de aniversário para a rainha Vitória: não sabemos o que T. J. Conroy fazia no Porto e Docas, e é tremendamente difícil imaginar quão magnífico um emprego no Porto e Docas poderia ser. (Esse é o cômico da situação.) Mas Joyce – trabalhando de modo exatamente contrário ao de Updike na passagem de *Terrorista* – sabe que, se nos dissesse alguma coisa a mais sobre o Porto e Docas, estragaria a veracidade psicológica: *este* emprego significa algo importante para *estas* mulheres. É o que basta saber.

Essa súbita apreensão de uma verdade humana central, esse momento em que um único detalhe nos permite ver de chofre o pensamento (ou a falta de pensamento) de um personagem, pode ser um ramo do estilo indireto livre, como no exemplo anterior. Mas não necessariamente: pode ser a observação "externa" do autor sobre o personagem (embora acelere nossa penetração interna, claro). Há um momento assim em *Radetzkymarsch* [A marcha de

Radetzky], quando o velho capitão visita o criado moribundo, que está na cama, e o criado tenta bater os calcanhares nus sob o lençol... Ou em *Os demônios*, quando o governador Von Lembke, fraco e orgulhoso, perde o controle. Gritando com algumas pessoas em sua sala de visitas, ele sai marchando e escorrega no tapete. Recompondo-se, olha para o tapete e brada de modo ridículo: "Trocar!", e se retira... Ou quando Charles Bovary volta com Emma do grande baile em La Vaubyessard, que tanto a encantara, esfrega as mãos e diz: "Como é agradável estar de novo em casa"... Ou quando Frédéric, em *A educação sentimental*, leva a amante humilde a Fontainebleau. Ela está entediada, mas sabe que Frédéric se sente frustrado com sua ignorância. Assim, numa das galerias, ela olha para os quadros ao redor e, tentando dizer algo inteligente e marcante, simplesmente exclama: "Como isso traz recordações!"... Ou quando, depois do divórcio, o marido de Anna Kariênina, o funcionário público rígido e apático, sai se apresentando com a frase: "Você está a par de minha dor?".

58

Esses detalhes nos ajudam a "conhecer" Kariênin, Bovary ou a amante de Frédéric, mas também apresentam um mistério. Anos atrás, fui com minha mulher a um concerto da violinista Nadja Salerno-Sonnenberg. Numa passagem com um movimento de arco muito calmo e difícil, ela franziu o cenho. Longe de ser o esgar usual de êxtase do virtuose, exprimia uma irritação súbita. No mesmo instante, inventamos interpretações totalmente diversas. Depois Claire me disse: "Ela franziu o cenho porque não estava tocando direito aquele trecho". E eu respondi: "Não, ela franziu o cenho porque o público estava fazendo muito barulho". Um bom romancista teria deixado aquele franzir em paz e também teria

deixado nossos comentários em paz: não é preciso encher essa pequena cena de explicações.

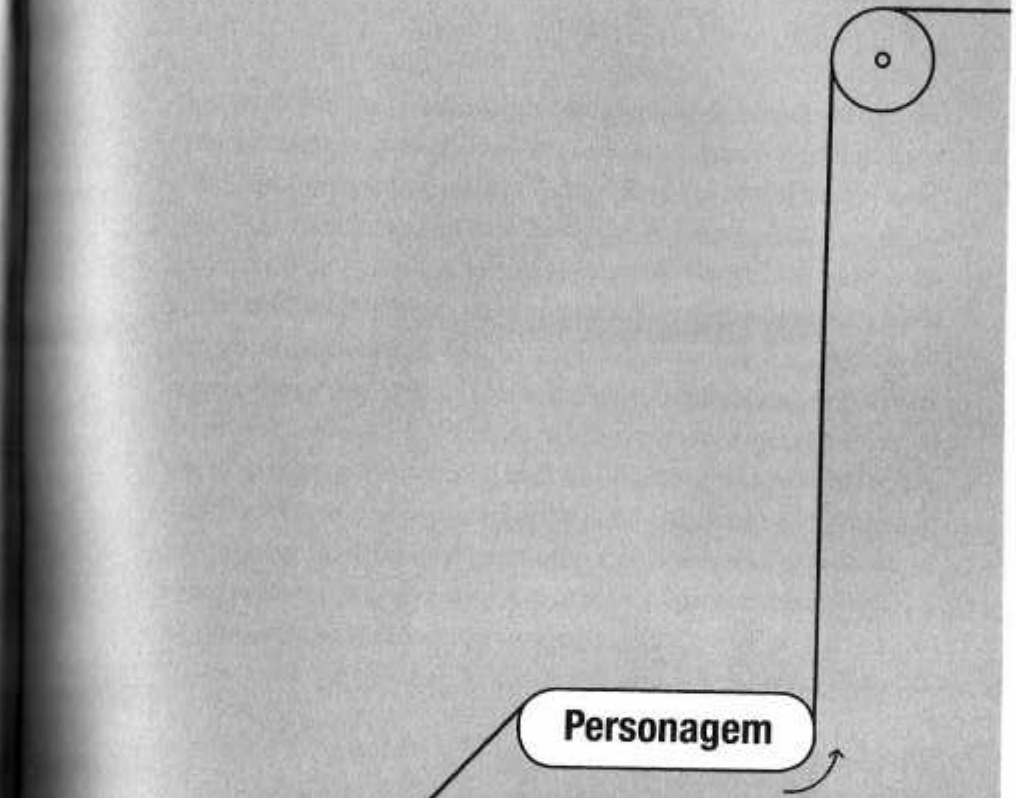
Detalhes assim – que penetram num personagem, mas se recusam a explicá-lo – nos fazem tão escritores quanto leitores; somos uma espécie de coadjuvantes na criação do personagem. Temos uma *ideia* do que se passa no espírito de Von Lembke quando ele grita "Trocar!", mas existem várias leituras possíveis; temos uma ideia da falta de traquejo de Rosanette, mas não sabemos exatamente o que ela quer dizer quando declara "Como isso traz recordações!". Esses personagens, de certa forma, são muito reservados, mesmo quando se expõem sem artifícios.

"A dama do cachorrinho" é quase todo composto de detalhes que não se explicam, e isso se ajusta à história, pois se trata de um caso de amor que traz uma felicidade enorme e um tanto inexplicável aos amantes. Um homem casado – e sedutor consumado – encontra uma mulher casada em Ialta; vão para a cama. Por que se passam pelo menos trinta minutos em silêncio, enquanto Gurov come sua melancia? Várias razões nos vêm à mente: e preenchemos esse silêncio com *nossas* razões. Mais tarde, o sedutor confiante se dá conta, de uma maneira que não consegue exprimir, de que aquela mulher comum de uma cidade pequena significa mais para ele do que qualquer outra pessoa que já amou na vida. Ele vai de Moscou até a cidade dela, no interior, e os dois se encontram no teatro local. A orquestra, escreve Tchekhov, leva *um longo tempo para afinar*. (De novo não se oferece nenhum comentário: estamos livres para supor que as orquestras provincianas não têm muita experiência.) Os amantes se agarram por um momento nas escadas, fora do auditório. Acima, dois estudantes os observam, fumando. Será que os meninos sabem o drama que se passa logo abaixo? São indiferentes? Os amantes se incomodam com o olhar dos colegiais? Tchekhov não diz.

A perfeição do detalhe tem a ver com a simetria: dois clandestinos encontraram dois outros clandestinos, e ambos os pares não têm nada a ver um com o outro.

Um escritor inglês tchekhoviano, o modernista Henry Green, gosta de interpolar comentários divertidos e deleita-se em desorientar o leitor. Seu romance *Caught* [Capturado] (1943) se passa durante a Blitz de Londres, e trata do Serviço Auxiliar de Bombeiros, a brigada composta por civis que, na época da guerra, por diversas razões, não haviam sido recrutados para o combate. A brigada é bastante incompetente; um dia, chamada para socorrer um incêndio doméstico, consegue entrar na casa errada – a vizinha da que está se incendiando. No dia seguinte, o oficial do distrito (um bombeiro profissional), chamado Trant, lembra o fiasco: "No número 15, quando Trant saiu do alojamento, sua mulher prometeu que faria uma torta de carne de porco para o jantar. Isso o fez lembrar do suboficial que tinha sido alvo de risadas no dia anterior, correndo feito uma galinha degolada, com os auxiliares dele feito um bando de gansos tontos". Bom, por que a torta de carne de porco "lembrou Trant" do episódio anterior? Green não sente a menor necessidade de nos dizer. O máximo que podemos fazer é supor que Trant pensa algo do gênero: "torta de carne de porco... porco morto... quintal do sítio... galinhas correm depois de mortas... aquela maldita confusão de ontem quando meu pessoal ficou correndo feito galinha degolada". Mas o que é árduo quando escrito dessa maneira joyceana é brilhantemente vago quando condensado no trecho breve e lacônico do estilo indireto livre de Green. Parece muito próximo da maneira como nossa cabeça funciona.

Mas talvez a cabeça de Trant não funcionasse assim. Talvez tenha pensado: "torta de carne de porco... maldita confusão de ontem... como uma galinha degolada" – nessa ordem?



O engraçado foi quando um acadêmico americano falou de Beckett: "Ele não está nem aí para as pessoas. Ele é um artista". Aí Beckett levantou a voz no meio do alvoroço do chá da tarde e gritou: "Mas eu me importo *com as pessoas! Eu* me importo!".

James e Elizabeth Knowlson (orgs.),
Beckett Remembering: Remembering Beckett, 2006.

59

O mais difícil é a criação do personagem de ficção. Digo isso devido ao número de romances de escritores novatos que começam com descrições que parecem fotografias. Vocês conhecem o estilo: "Minha mãe aperta os olhos sob a luz forte do sol e, por algum motivo, segura um faisão morto. Está com botas antigas de amarrar e luvas brancas. Tem um ar absolutamente infeliz. Meu pai, porém, está à vontade, extrovertido como sempre, vestindo aquele chapéu de veludo cinza de Praga do qual lembro tão bem de minha infância". O romancista inexperiente se prende ao estático, porque é muito mais fácil de descrever do que o móvel: o difícil é tirar as pessoas desse amálgama estagnado e movimentá-las numa cena. Quando deparo uma écfrase extensa como a da paródia acima, me preocupo, imaginando o romancista agarrado a um corrimão, com medo de se soltar.

60

Mas como se soltar? Como dar vida ao retrato imóvel? Ford Madox Ford, em seu livro *Joseph Conrad: A Personal Remembrance* [Joseph Conrad: Uma lembrança pessoal], aborda maravilhosamente bem a questão de colocar um personagem para funcionar – é o que ele chama de "*engatar* um personagem". Ford diz que Conrad "nunca acreditava que tinha realmente conseguido engatar seus personagens; nunca se convencia de que o leitor se convenceria, e isso explica por que alguns livros seus são tão longos". Gosto desta ideia: de que alguns romances de Conrad são longos porque ele não parava de mexer e remexer, página após página, na verossimilhança de seus personagens – isso sugere o contorno de um romance infinito. Pelo menos o aflito escritor iniciante fica em

boa companhia. Ford e Conrad adoravam uma frase do conto "La Reine Hortense", de Maupassant: "Era um cavalheiro de suíças ruivas que passava pela porta sempre na frente dos outros". Ford comenta: "Esse cavalheiro está tão bem engatado que não precisamos de mais nada a respeito dele para entender como vai agir. Ele 'engatou' e já pode entrar em ação".

Ford tem razão. Bastam pouquíssimas pinceladas para, digamos, dar vida a um retrato; e – como corolário disso – o leitor pode captar personagens miúdos, efêmeros e mesmo planos tão bem quanto heróis e heroínas grandiosos, redondos e elevados. Para mim, Gurov, o adúltero de "A dama do cachorrinho", é tão vívido, rico e sólido quanto Gatsby, o Hurstwood de Dreiser ou mesmo Jane Eyre.

61

Vamos pensar nisso por um momento. Um estranho entra numa sala. De que forma começamos a avaliá-lo? Olhamos o rosto, as roupas, claro. Ele é, digamos, de meia-idade, ainda bonito, mas está ficando careca – tem um espaço liso no alto da cabeça, contornado por um cabelo aparado que parece um daqueles círculos ingleses, meio sem cor. Algo em seu porte sugere um homem que espera ser notado; por outro lado, nos primeiros minutos ele passa tantas vezes a mão na cabeça que se pode desconfiar que não se sente muito à vontade com a perda do cabelo.

Esse homem, vamos supor, é engraçado, porque a metade de cima é caprichada – uma camisa elegante e bem passada, um bom paletó – e a metade de baixo é desleixada: calças manchadas e amassadas, sapatos velhos sem engraxar. Será que ele espera, então, que as pessoas só notem a parte superior? Será que isso indica certa confiança em sua habilidade de prender a atenção das pessoas? (Mantê-las olhando para o seu rosto.) Ou será que a vida

dele também é dividida assim? Talvez ele seja organizado em algumas coisas e desorganizado em outras.

62

Podemos saber muitas coisas sobre um personagem pela maneira como ele fala, e com quem fala – como ele lida com o mundo. As pessoas, disse Edith Wharton, são como a casa dos outros: só conhecemos delas aquilo que se limita com a nossa. Digamos que o homem com as calças desleixadas entre numa sala onde há um homem e uma mulher. Ele fala primeiro com a mulher e ignora o homem. Ah, dizemos, então ele é *daquele* tipo. Mas aí o romancista comenta que a mulher com quem ele fala não tem absolutamente nenhum atrativo. E de súbito a capacidade extraordinária do romance se manifesta: ao contrário do cinema, por exemplo, o romance pode nos revelar o que pensa um personagem. E nesse momento o romancista ainda acrescenta, em estilo indireto livre: "A mãe, muito tradicional em suas maneiras, sempre o ensinou que um cavalheiro deve falar primeiro com a mulher menos atraente na sala, para que ela se sinta à vontade. Simples cavalheirismo".

Esse trecho não ocuparia mais do que um parágrafo.

63

Em *O eclipse* [*L'Éclisse*, 1962], filme de Antonioni, a luminosa Monica Vitti visita a bolsa de valores de Roma, onde trabalha seu noivo, interpretado por Alain Delon. Delon aponta um homem gordo que acabou de perder 50 milhões de liras. Intrigada, ela segue o homem. Ele pede uma bebida num bar, mal toca nela, vai para um café, onde pede uma *acqua minerale*, na qual mal toca de novo. Rabisca alguma coisa num pedaço de papel e o deixa na mesa. Imaginamos

que deva ser uma série de números furiosos e melancólicos. Vitti se aproxima da mesa e vê que é o desenho de uma flor...

Quem não adoraria essa pequena cena? É tão delicada, tão terna, tão indireta e levemente bem-humorada, e a brincadeira nos pega tão bem... Tínhamos uma ideia preconcebida de qual seria a reação da vítima da catástrofe financeira – a queda, o desespero, a autodestruição –, e Antonioni confundiu nossas expectativas. O personagem desliza por entre nossas percepções mutáveis, como um barco se movendo por entre barragens. Começamos numa certeza mal colocada e terminamos no mistério sem lugar fixo.

A cena leva à pergunta: o que realmente constitui um personagem? A única coisa que sabemos a respeito desse investidor é o que nos conta esse episódio; ele não aparece mais no filme. Ele é de fato, no fim das contas, um "personagem"? Ninguém negaria que Antonioni revelou algo intenso e profundo sobre o temperamento desse homem, e por extensão sobre certa despreocupação humana sob pressão – ou, talvez, sobre certa vontade defensiva de despreocupação sob pressão. Revelou-se algo vivo, humano. Assim, essa cena demonstra que a narrativa pode dar, e muitas vezes dá, uma noção vívida de um personagem sem dar uma noção vívida de um indivíduo. Não conhecemos esse homem em particular, mas conhecemos seu comportamento particular nesse momento específico.

64

Diariamente inúmeros absurdos são escritos sobre os personagens de ficção – por aqueles que acreditam de mais e por aqueles que acreditam de menos no personagem. Os que acreditam de mais mantêm um férreo conjunto de ideias preconcebidas sobre eles: devem se fazer "conhecer", não devem ser "estereótipos",

devem ter um "interior" e um exterior, profundidade e superfície, devem "crescer" e "se desenvolver" e devem ser pessoas de bem. Ou seja, devem ser muito parecidos com a gente. No *New York Times*, uma crítica reclama que "o conquistador decrépito" interpretado pelo septuagenário Peter O'Toole no filme *Vênus* [*Venus*, 2006], com roteiro de Hanif Kureishi, e Hector, o professor idoso "que apalpa seus alunos" na peça teatral e filme de Alan Bennett, *Fazendo história* [*The History Boys*, 2006], deveriam ser pessoas de relativo "bom caráter", mas cujo comportamento os faz parecer "venais e autoiludidos". Há o que ela chama de "um significativo fator de nojo" em assistir esses velhos "caçando" suas jovens presas. Mas, acrescenta a crítica, em vez de apresentar esses personagens como os predadores que realmente são, os cineastas parecem querer que simpatizemos com eles e até que elogiemos esse comportamento. O problema com *Fazendo história* é que "supõe que o público vai aceitar o herói lascivo tão plenamente quanto os criadores do filme o aceitam".*

Em outras palavras, os artistas não deveriam nos pedir para entender personagens que não aprovamos – ou, pelo menos, não enquanto não os tiverem condenado de maneira clara e rigorosa. A ideia de que podemos sentir aquele "fator de nojo" e, ao mesmo tempo, enxergar a vida através dos olhos daqueles dois velhos lascivos; de que o fato de sairmos de nós mesmos para entrar em campos fora de nossa experiência diária pode em si mesmo constituir uma lição de moral e de solidariedade, parece estar fora do alcance da jornalista, sobre a qual só podemos dizer que, quando chegar aos setenta anos, provavelmente não será tão intransigente. Mas não há nada de extraordinário nesse artigo. Uma espiada nos

* Caryn James, "December and May: Desire vs. Ick Factor". *The New York Times*, 15 jan. 2007.

milhares de tolas "resenhas do leitor" na Amazon.com, reclamando de "personagens desagradáveis", confirma a epidemia de bom-mocismo moralizante.

65

Por outro lado, os que acreditam de menos nos personagens dizem que eles simplesmente não existem. O romancista e crítico William Gass comenta a seguinte passagem de *The Awkward Age* [A idade ingrata]: "O sr. Cashmore, que seria muito ruivo se não fosse muito careca, usava um monóculo e tinha o lábio de cima comprido; era grande e garboso e proferia pequenas exclamações petulantes que não combinavam com seu tipo". Gass diz:

> Depois dessa, podemos imaginar qualquer outra frase sobre o sr. Cashmore. Ora, a pergunta é: o que é o sr. Cashmore? Eis minha resposta: o sr. Cashmore é (1) um som, (2) um nome próprio, (3) um sistema complexo de ideias, (4) uma percepção ativa, (5) um instrumento de organização verbal, (6) um tipo falso de referência e (7) uma fonte de energia verbal. Ele não é um objeto de observação, e sobre ele não se pode dizer corretamente nada do que se aplica a pessoas.*

Penso que isso é profunda e incorrigivelmente errado. É claro que os personagens são conjuntos de palavras, pois a literatura é um conjunto de palavras: isso não nos diz coisa alguma, e é como nos informar pernosticamente que um romance não pode criar *realmente* um "mundo" imaginário por ser apenas um volume encadernado de folhas de papel. E claro que o sr. Cashmore, assim apresentado por James, se tornou de imediato "um objeto de observação" – justamente porque estamos olhando uma descrição dele. Gass afirma que "sobre ele não se pode dizer corretamente nada do que se aplica a pessoas", mas foi justo isso que James acabou de fazer: disse sobre ele coisas que normalmente se aplicam a uma pessoa real. Contou que o sr. Cashmore é careca e ruivo, e disse que suas "exclamações petulantes" pareciam destoar do garbo e da estatura ("não combinavam com seu tipo"). Nesse momento, claro, nos toques preliminares de James, o sr. Cashmore acabou de ser criado e mal chega a existir; Gass confunde a virgindade edênica do personagem com sua essência posterior à Queda. Ou seja, o sr. Cashmore é, aqui, como o andaime daquelas construções que vemos na rua e que tantas vezes parece cenário de teatro. É óbvio que se pode acrescentar "qualquer outra frase sobre o sr. Cashmore" às que já temos: isso porque foram só elas que James disse até agora. Quanto mais tinta ele aplicar, menos provisório o personagem vai parecer. As palavras de Gass parecem exprimir ceticismo, mas na verdade representam apenas uma frivolidade fátua, uma recusa em aprender sobre os outros na literatura. A meu ver, negar o personagem de modo tão extremo equivale essencialmente a negar o romance.

66

Mas, repetindo, o que *é* um personagem? Fico enredado em ressalvas: se disser que um personagem parece estar ligado à consciência, a um funcionamento mental, os vários exemplos magníficos de personagens que parecem pensar muito pouco, que raramente aparecem pensando, vão se rebelar (Gatsby, Capitão Ahab, Becky Sharp, Widmerpool, Jean Brodie). Se refinar essa ideia, repetindo que um personagem guarda pelo menos alguma ligação essencial

* William Gass, *Fiction and the Figures of Life* [1970].

com uma vida interior, com a introspecção, e é visto "de dentro", ficarei diante dos belos exemplos contrários, como o daquelas duas adúlteras, Anna Kariênina e Effi Briest: a primeira faz muitas reflexões e é vista tanto interna como externamente, e a segunda, no romance de mesmo nome de Theodor Fontane, é vista quase por completo de fora, com pouco espaço reservado à reflexão explícita. E ninguém há de dizer que Anna é mais vívida do que Effi simplesmente porque vemos Anna pensar mais.

Se tentar distinguir personagens principais de secundários – personagens redondos e planos – e disser que eles se diferenciam na sutileza, na profundidade, no espaço que ocupam na página, terei de admitir que muitos personagens ditos planos me parecem mais vivos e mais interessantes como estudo humano, por mais efêmeros que sejam, do que personagens redondos a que supostamente estão subordinados.

(67)

O romance é o grande virtuose da excepcionalidade: sempre se esquiva às regras que lhe são ditadas. E o personagem de romance é o próprio Houdini dessa excepcionalidade. Não existe esse negócio de "o personagem de romance". Existem, isso sim, milhares de tipos diferentes de pessoas, algumas redondas, outras planas, algumas profundas, outras caricaturais, algumas evocadas com realismo, outras esboçadas com a mais leve pincelada. Algumas têm tanta solidez que podemos especular sobre suas motivações: por que Hurstwood rouba o dinheiro? Por que Isabel Archer volta para Gilbert Osmond? Qual é a verdadeira ambição de Julien Sorel? Por que Kirillov quer se matar? O que almeja o sr. Biswas? Mas existem dezenas de personagens de ficção que não são evocados de forma convencional ou redonda, e também são vivos e vívidos.

O sólido personagem de ficção oitocentista (e incluo aí Biswas), que nos apresenta mistérios profundos, não é a "melhor", a ideal, nem sequer a única maneira de criar um personagem (embora não mereça o enorme ar de superioridade com que é tratado pelo pós-modernismo). Meu gosto pessoal pende para o personagem apenas esboçado, cujas omissões e lacunas nos intrigam, fazendo-nos entrar em suas superficialidades profundas: por que Oneguin rejeita Tatiana e então provoca uma briga com Lenski? Púchkin não nos dá praticamente nenhuma pista para a resposta. O Zeno de Svevo é louco? O narrador de *Fome*, de Hamsun, é louco? Dispomos somente da narração não confiável deles.

(68)

Talvez porque eu não saiba bem o que é um personagem, acho muito comoventes aqueles romances pós-modernos, como *Pnin*, ou *A primavera da srta. Jean Brodie*, ou *O ano da morte de Ricardo Reis*, ou *Os detetives selvagens*, de Roberto Bolaño, que nos apresentam personagens ao mesmo tempo reais e irreais. Em todos esses romances, o autor nos pede para refletir sobre o caráter fictício dos heróis e heroínas que aparecem no título. E, num excelente paradoxo, é justamente essa reflexão que desperta no leitor o desejo de tornar esses personagens "reais", de dizer aos autores: "Eu sei que eles são apenas fictícios – você já me disse várias vezes. Mas eu só consigo *conhecê-los* tratando-os como reais". É assim que *Pnin* funciona, por exemplo. Um narrador não confiável insiste que o professor Pnin é um "personagem" nos dois sentidos da palavra: um tipo (imigrante excêntrico e cômico) e um personagem de ficção, uma fantasia do narrador. Mas, exatamente por sentirmos a superioridade desdenhosa do narrador em relação à sua propriedade tola e insensata, insistimos

que por trás do "tipo" deve existir um Pnin real, alguém que vale a pena "conhecer" em toda a sua plenitude e complexidade. E o romance de Nabokov é construído de tal forma que nos desperta esse desejo de um professor Pnin de carne e osso, uma "ficção verídica" que se contraponha às ficções falsas do narrador malévolo e opressor.

(69)

O ano da morte de Ricardo Reis, o grande romance de José Saramago, funciona de um modo um pouco diferente, mas com o mesmo efeito; e tal como *Pnin* torna-se um exame emocionante do que é um ser real. Ricardo Reis, médico que morava no Brasil, é um esteta reservado e conservador que decidiu voltar a Portugal, sua terra de origem. É final de 1935, e o grande poeta Fernando Pessoa acabou de morrer. Reis também é poeta e lamenta a morte de Pessoa. Não sabe bem o que fazer. Tem algumas economias e por algum tempo mora num hotel, onde mantém um caso com uma camareira. Escreve uma série de belos poemas e é visitado pelo fantasma de Pessoa, com quem conversa. Saramago descreve essas conversas de maneira direta e literal. Reis vagueia pelas ruas de Lisboa, enquanto 1935 se converte em 1936. Ele lê os jornais e fica cada vez mais alarmado com o ladrido dos cães europeus: guerra civil e ascensão de Franco na Espanha, Hitler na Alemanha, Mussolini na Itália, e a ditadura fascista de Salazar em Portugal. Gostaria de fugir dessas más notícias. Reflete carinhosamente sobre o caso de John D. Rockefeller, com 97 anos, que recebe diariamente uma montagem especial do *New York Times*, preparada apenas com boas notícias. "As ameaças quando nascem, são como o sol, universais, mas ele recolhe-se a uma sombra que lhe é particular."

Ricardo Reis, porém, não é um personagem de ficção "de verdade", seja lá o que isso signifique (como David Copperfield ou Emma Bovary). É um dos quatro pseudônimos que o verdadeiro Pessoa – o poeta que morava e trabalhava em Lisboa e morreu em 1935 – usava para escrever poesia. A vibração especial desse livro, o matiz e a delicadeza que lhe dão um ar alucinatório, se deve à solidez que Saramago injeta num personagem de dupla ficção: primeiro de Pessoa, depois de Saramago. Com isso, ele pode nos intrigar com algo que já sabemos, ou seja, que Ricardo Reis é fictício. Saramago faz disso algo profundo e comovente, porque o próprio Ricardo também se sente um tanto fictício, no máximo um espectador à sombra, um homem à margem das coisas. E, quando Ricardo Reis reflete sobre isso, sentimos uma estranha ternura por ele, cientes de algo que *ele não sabe* – que ele não é real.

(70)

Será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela vida e escritos por nós mesmos? É uma pergunta semelhante à de Saramago; mas vale notar que ele chega à sua pergunta percorrendo o caminho oposto ao daqueles romancistas pós-modernos que gostam de nos lembrar da metaficcionalidade de todas as coisas. Existe certo tipo de romancista pós-moderno (como John Barth, por exemplo) que vive nos advertindo: "Lembrem, esse personagem é só um personagem. Eu o inventei". Começando com um personagem inventado, porém, Saramago consegue atravessar o mesmo ceticismo, mas em direção contrária, rumo à realidade, às questões mais profundas. Com efeito, ele pergunta: mas o que *é* "só um personagem"? E a incerteza de Saramago é mais real do que o ceticismo de William Gass, pois

ninguém na vida diz "eu não existo". Pelo contrário, dizemos: "Acredito que existo", exatamente como faz Ricardo.

Nos romances de Saramago, o ser pode lançar uma mera sombra, como Ricardo Reis, mas essa sombra supõe não a inexistência do ser, e sim sua difícil visibilidade, sua quase invisibilidade, tal como a sombra lançada pelo sol nos alerta que não podemos fitá-lo diretamente. Ricardo Reis é reservado, espectral. Ele não quer entrar em relações reais, inclusive as relações reais da política. A Europa se encaminha para a guerra, mas Ricardo se indaga voluptuosamente se ele existe. Escreve os versos: "Nada somos que valha/ Somo-lo mais que vão". Outro poema começa: "Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo". E, no entanto, o romance sugere que talvez seja censurável se sentir contente com o espetáculo do mundo quando o espetáculo do mundo é horrorizante.

(71)

A pergunta desse romance e de grande parte da obra de Saramago não é o já batido jogo "metaficcional" de "Ricardo Reis existe?". É a pergunta muito mais lancinante: "Existimos se nos recusamos a nos relacionar com as pessoas?".

(72)

O que significa "amar" um personagem de ficção, sentir que o conhecemos? Que tipo de conhecimento é esse? A srta. Jean Brodie é um dos personagens de romance mais amados na literatura inglesa do pós-guerra e um dos raros a soar como um nome bastante familiar. Mas, se você descer a Princes Street, em Edimburgo, arrastando um microfone e perguntando às pessoas o que elas "sabem" sobre a srta. Brodie, aqueles que leram o romance de Muriel

Spark provavelmente vão desfiar alguns aforismos: "Estou em minha primavera", "Você é a *crème de la crème*", "Os filisteus chegaram, sr. Lloyd", e assim por diante. São frases famosas de Jean Brodie. Em outras palavras, a srta. Brodie não é realmente "conhecida". Nós a conhecemos como suas alunas a conheciam: como um conjunto de citações, uma apresentação retórica, uma aula. Na Escola Feminina Marcia Blaine, cada integrante do grupo de Brodie é "famosa" por alguma coisa: Mary Macgregor é famosa por ser burra, Rose é famosa pelo sexo, e assim por diante. A srta. Brodie, pelo visto, é famosa por suas frases. É em torno exatamente dessa tenuidade do personagem que tendemos a construir um manto interpretativo mais denso.

Quase todos os romances de Muriel Spark são poderosamente criados e entregues com devoção a um regime de fome. Seu estilo magnificamente enxuto, aquele "nunca justifique, nunca explique", parece uma provocação deliberada: sentimos a compulsão de transformar o simples crescente de seus personagens em sólida lua cheia. Mas, embora essa recusa de um plenilúnio de sentimentos ou explicações fosse um pouco temperamental, também era uma questão moral. Spark estava profundamente interessada no quanto podemos conhecer de alguém, e interessada no quanto um romancista, que é quem mais aspira a tal conhecimento, pode conhecer de seus personagens. Ao reduzir a srta. Brodie a uma simples coleção de máximas, Spark *nos* obriga a virar alunos de Brodie. No decorrer do romance, nunca deixamos a escola nem vamos para casa com ela. Nunca a vemos em sua vida particular, fora de cena. A srta. Brodie é sempre a professora em ação, mantendo uma face pública. Supomos que há alguma frustração e mesmo certo desespero nela, mas a romancista nos nega acesso ao interior do personagem. Brodie fala muito sobre sua primavera, mas não a vemos, e surge uma suspeita maldosa de

que falar tanto sobre a própria primavera, signifique, talvez, já ter passado dessa estação.

Spark sempre exerce um controle inflexível sobre seus personagens de ficção, e aqui ela faz alarde disso: pontua a história com uma série de *flashes* do futuro, por meio dos quais ficamos sabendo o que acontece com os personagens após o enredo principal (a srta. Brodie morre de câncer, a aluna Mary Macgregor morre aos 23 anos num incêndio, outra aluna entra para um convento, outra se casa, outra ainda nunca vai ser tão feliz como no dia em que descobriu a álgebra). Essas frias profecias parecem cruéis para alguns leitores; parecem julgamentos tão sumários... Mas são comoventes, porque sugerem a ideia de que, se a srta. Brodie nunca teve sua primavera, algumas de suas alunas a tiveram na meninice – naqueles dias enaltecidos, ao menos pelos professores, como os "dias mais felizes da nossa vida".

Esses *flashes* fazem mais uma coisa: lembram-nos de que Muriel Spark dispõe do controle supremo sobre suas criações; e lembram-nos... da srta. Brodie. Essa autoridade tirânica é exatamente o que Sandy Stranger,* sua aluna mais inteligente, odeia e do que

* Sandy *Stranger*: é impressionante como resiste a convenção de dar nomes alegóricos aos personagens. Mas isso acontece porque não é apenas uma convenção. Em certo sentido, realmente somos como nos chamam, pelo menos desde o Antigo Testamento, quando Deus mudou o nome de Jacó para Israel, que significava que ele lutava com Deus. Tolstói, prático como sempre, escreveu um rascunho inicial de *Guerra e paz* em que o conde Rostóv aparece simplesmente como conde Prostói: *prostói*, em russo, quer dizer "simples, honesto". Temos Becky Sharp (em *A feira das vaidades*), a srta. Temple (em *Jane Eyre*), Félicité (em "Um coração simples") e dezenas de personagens em Dickens, como Krook e Pecksniff, e Charles Ryder e Sebastian Flyte, em *Memórias de Brideshead* (o narrador *voyeur* simplesmente *anda a cavalo* [*rides*], ao passo que o herói malfadado *voa* [*flees*] e depois cai). A ficção, de fato, não se mostra muito ficcional quando recorre a tais expedientes. Afinal, as pessoas na vida parecem mesmo se tornar misteriosamente o nome que têm, ou o contrário deles (mas ainda numa →

por fim acusa a professora: é uma fascista e uma calvinista escocesa, predestinando a vida das alunas, forçando-as a adotar formas artificiais. É isso o que o romancista faz também? Essa é a pergunta que interessa a Spark. O romancista adota uma onisciência de tipo divino, mas o que ele realmente sabe sobre suas criaturas? Certamente apenas Deus, o criador supremo de nossas vidas, pode saber os passos que damos, e certamente apenas Deus tem o direito moral de decidir tais coisas. Nabokov costumava dizer que movia seus personagens de lá para cá como escravos ou peças de xadrez – não tinha tempo para aquela impotência e ignorância metafórica dos autores que gostam de dizer: "Não sei o que aconteceu, mas meu personagem se libertou de mim e agiu por conta própria, não tive nada a ver com isso".* Absurdo, dizia Nabokov; se eu quiser que meu personagem atravesse a rua, ele atravessa a rua, e pronto. Eu é que mando nele. A ficção de Nabokov, como a de Spark, explora as implicações de tal poder: no final Timofey Pnin se recusa a ser levado pelo narrador importuno de Nabokov, que se parece de modo suspeito com o próprio Nabokov. Numa passagem memorável, Pnin diz que se recusa a "trabalhar sob" o narrador (que está

→ estranha relação com o significado do nome): Wordsworth [*word*: palavra; *worth*: valor] certamente vale suas palavras; Kierkegaard significa "átrio de igreja" em dinamarquês; o falecido cardeal Sin [pecado] foi arcebispo de Manila; um importante filósofo chamado John Wisdom [sabedoria] foi aluno de Wittgenstein; um dos atuais membros do colégio universitário de Eton tem um nome muito waughiano de exmo. P. J. Remnant [resíduo]. Shakespeare brincou com essa ideia em *Henrique IV*, parte 1, quando o príncipe Hal espicaça Falstaff por causa da covardia: "O quê, um covarde, sir John Paunch [pança]?". Ao que o cavaleiro pançudo responde: "Eu não sou o seu avô John de Gaunt [esquelético], mas não sou nenhum covarde, Hal", ao que Muriel Spark dá uma réplica espirituosa em *A primavera da srta. Jean Brodie*, ao introduzir uma professora desagradável "cujo sobrenome era Gaunt e que de fato era um varapau".

* Como, ao que consta, Púchkin disse sobre Oneguin e Tatiana: "Sabe que minha Tatiana rejeitou meu Eugênio? Nunca esperaria isso dela".

em vias de se tornar o chefe do departamento no qual o professor Pnin dá aulas). Essa era uma das preocupações constantes de Spark, desde os primeiros romances, como *The Comforters* [Os confortadores] e *Memento Mori*, até o último deles, *Uma escola para a vida*. Ela usava a literatura para refletir sobre as responsabilidades e limitações da própria literatura, e na verdade sobre as dificuldades e limitações de toda a criação literária.

(73)

Essa autoconsciência literária e o empenho em enxugar a forma conferiam a Spark, por vezes, um ar *nouveau romancier* como o de Alain Robbe-Grillet ou o do vanguardista inglês B. S. Johnson, que certa vez publicou um romance, *The Unfortunates* [Os desafortunados], que consistia em folhas soltas numa caixa para o leitor arrumar como bem entendesse. *Christie Malry's Own Double Entry* [A escrituração pessoal de Christie Malry], outro romance um pouco mais convencional de Johnson, é muito engraçado e pontilhado de divertidas reflexões metaliterárias. A mãe de Christie diz coisas do gênero: "Meu filho: para as finalidades deste romance, tenho sido sua mãe nos últimos dezoito anos e cinco meses". No enterro da mãe, "Christie era o único presente, sendo a economia em relação aos parentes (e a muitas outras coisas) uma das virtudes deste romance". Como Nabokov e Spark, B. S. Johnson percebia a semelhança entre Deus, o criador onisciente, e o romancista onipotente, que pode fazer o que quiser com suas "peças de xadrez". A certa altura, a mãe de Christie está explicando como Adão e Eva comeram da árvore. E diz: claro, a coisa toda é absurda, porque Deus, sendo onisciente, podia parar aquilo a hora que quisesse. "Mas não: Deus vai inventando as coisas à medida que avança, como alguns romancistas."

Mas a diferença entre Johnson e Spark também é instrutiva. Johnson lida com essas questões, embora no fundo não *se detenha* nelas como Spark, Nabokov ou Saramago. Ao fim e ao cabo, não há aquela pressão inquisitiva que é possível perceber nesses autores. Johnson se limita a repetir várias vezes – e de maneira muito divertida – a pergunta: "Christie existe?", mas não a pergunta metafísica: "Como Christie existe?" – que, na verdade, é a pergunta: "Como *nós* existimos?". Seu romance tem essa atmosfera de leveza pós-moderna porque Johnson não consegue ser cético a sério, pois não consegue ser afirmativo a sério (ao contrário de Saramago, que, como vimos, extrai o ceticismo da afirmação). Jean Brodie, mesmo que a vejamos somente em algumas cenas misturadas como num baralho de cartas, *existe* para Spark, tem presença metafísica, e existe para nós também. É por isso que as perguntas "Quem era Jean Brodie? Quem a conhecia de fato?" têm poder e efeito. Mas Christie Malry não existe realmente para Johnson. Ele é negado antes de ser acreditado.*

(74)

Afirmar que podemos conhecer Jean Brodie tão profundamente quanto podemos conhecer Dorothea Brooke; afirmar que a lacuna

* *O avesso da vida* é outro exemplo de romance que recorre ao jogo metaliterário para apresentar um argumento sério e fundamentalmente metafísico sobre os diferentes modos de viver e de narrar uma vida. Gabriel Josipovici discute Beckett nessa linha, em seu livro *On Trust* [Sobre a confiança] [2000]. Ele comenta que Foucault gostava de citar *O inominável* como prova da morte do autor: "Não importa quem está falando, diz alguém, não importa quem está falando", escreveu Beckett. Segundo Josipovici, Foucault esquece que "não é Beckett que está dizendo isso, e sim um de seus personagens, e que a questão desse personagem é que ele está lutando desesperadamente para descobrir *quem* fala, para recuperar a si mesmo como mais do que uma simples fieira de palavras, para arrancar um 'eu' de 'diz alguém'".

é tão profunda quanto a solidez, que a ausência na caracterização pode ser uma forma de conhecer tão profunda quanto a presença, que os personagens de Spark, de Saramago e de Nabokov podem nos comover tanto quanto os de James e os de Eliot significa não conceder uma vírgula ao ceticismo de William Gass. Não que todos esses personagens tenham o mesmo nível de "profundidade", mas todos eles são objetos de observação, para usar as palavras de Gass; todos eles são mais do que mero conjunto de palavras (embora, claro, *sejam* conjuntos de palavras); e coisas que se podem dizer sobre as pessoas também podem ser ditas sobre eles. Todos são "reais" (têm uma realidade), mas de modos diferentes. Esse grau de realidade é diferente de autor para autor, e nossa fome de profundidade ou de grau de realidade de um personagem é dirigida por cada escritor e se adapta às convenções internas de cada livro. É assim que podemos ler W. G. Sebald num dia, Woolf no dia seguinte e Philip Roth no outro, sem exigir que se assemelhem. Seria um erro de categoria flagrante acusar Sebald de não nos oferecer personagens "redondos" ou "profundos", ou acusar Woolf de não nos oferecer montes de personagens secundários fortes e interessantes à maneira de Dickens. Creio que os romances tendem a falhar não quando os personagens não são vívidos ou profundos o suficiente, e sim quando o romance em questão não nos ensina como nos adaptar a suas convenções, não desperta uma fome específica por seus personagens, por seu grau de realidade. Nesses casos, nosso apetite logo se frustra e cresce desmesuradamente além daquilo que nos é oferecido, e tendemos a culpar o autor por não nos dar o suficiente – reclamamos que os personagens não são vivos, não são redondos ou livres o bastante. No entanto, nem sonharíamos em acusar Sebald, Woolf ou Roth – nenhum deles está especialmente interessado em criar personagens no sentido sólido e antiquado do século XX – de nos abandonar dessa maneira, porque eles nos

instruíram tão bem em suas convenções, em seus vastos limites, que ficamos satisfeitos com o que eles nos dão.

(75)

Mesmo os personagens que julgamos "solidamente realizados", no sentido realista convencional, se mostram menos sólidos à medida que os observamos. Penso que há uma distinção básica a se fazer entre romancistas como Tolstói, Trollope, Balzac ou Dickens, ou dramaturgos como Shakespeare, que parecem criar espontaneamente galerias de pessoas que não são nada parecidas com eles mesmos, e aqueles outros escritores menos interessados ou talvez menos naturalmente dotados nessa faculdade, e que mesmo assim nutrem enorme interesse pelo eu – James, Flaubert, Lawrence, talvez Woolf, Musil, Bellow, Michel Houellebecq, Philip Roth. Os indivíduos vibrantes de Bellow são dickensianamente vívidos, e o próprio Bellow tinha interesse estético e filosófico pelo indivíduo, mas ninguém diria que ele é um grande criador de indivíduos de ficção. Não ficamos nos indagando, "o que faria Augie March ou Charlie Citrine?".* Iris Murdoch é a integrante mais pungente dessa segunda categoria, justamente porque passou a vida inteira tentando fazer parte da primeira categoria. Em sua crítica literária e filosófica, ela sempre ressalta que a criação de personagens livres e independentes é a marca do grande romancista; no entanto, seus próprios personagens nunca têm essa liberdade. Ela também sabia disso: "E logo se descobre que, por mais que a pessoa esteja 'interessada em outras pessoas', no sentido comum, esse interesse não lhe garante absolutamente o conhecimento necessário para criar um persona-

* Exceto o herói e narrador de *A Fan's Notes*, um bom romance de Frederick Exley, que invoca explicitamente o exemplo de Augie.

gem que não seja ela mesma. É impossível, parece-me, deixar de ver essa falha como uma espécie de falha espiritual".*

(76)

Mas Murdoch é muito rigorosa consigo mesma. Existem inúmeros romancistas cujos personagens são muito parecidos entre si, ou com o romancista que os criou, e mesmo assim essas criações emanam uma vitalidade em que é difícil não perceber liberdade. *The Rainbow* [O arco-íris] terá algum personagem que não se pareça com os demais, e em última análise com D. H. Lawrence? Tom Brangwen, Will, Anna, Ursula, mesmo Lydia – todos são variações de um mesmo tema lawrenciano e, apesar dos diferentes níveis de educação e expressão, a vida interior de cada um vibra de modo muito semelhante. Quando falam, o que é raro, parecem iguais. No entanto, possuem vida interior ardente, e o leitor sempre percebe como esse exame da alma é importante para o próprio romancista. Em certo sentido, as cenas – as brigas entre marido e mulher, entre dois egos próximos e opostos – são mais individualizadas do que os próprios personagens: Will e Anna enfeixando trigo ao luar da colheita; o capítulo "Anna Victrix", que descreve os primeiros meses extasiados do casamento, quando Will e Anna descobrem o sublime da união sexual e percebem que o mundo é insignificante para a paixão entre eles; Anna grávida dançando nua na cama, como Davi havia dançado perante o Senhor, enquanto Will a contempla com inveja; o capítulo dedicado à visita à catedral de Lincoln; a grande inundação que mata Tom Brangwen; Ursula e Skrebensky beijando-se ao luar; Ursula na escola

* Iris Murdoch, "The Sublime and the Beautiful Revisited", in *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature* [1997].

opressiva em Ilkeston; Skrebensky e Ursula fugindo para Londres e Paris – num quarto de hotel em Londres, ela o observa no banho: "Ele era esguio e, para ela, perfeito, um jovem bem-talhado e proporcionado, sem um grama de carne supérflua".

Da mesma forma, muitas vezes parece que os personagens de James não são especialmente convincentes como criações vívidas e independentes. Mas o que lhes dá vivacidade é a força do interesse de James por eles, a maneira como seus dedos inquisitivos pressionam a argila que lhes dá forma: são campos de energia humana e vibram com a preocupação intensa que James lhes dedica. Vejam *Retrato de uma senhora*. É muito difícil dizer *como* Isabel Archer é exatamente, e parecem lhe faltar a definição, a profundidade, se quiserem, de uma heroína como Dorothea Brook, em *Middlemarch*.

Penso que era deliberado da parte de James. Seu romance começa com extraordinária afetação e compenetração: três homens, trocando gracejos frívolos, estão sentados tomando chá, enquanto esperam a chegada da sobrinha do dono da casa. Conversam sobre essa dama. Chegará logo? Será bonita? Algum deles se casará com ela? E então, bem no começo do segundo capítulo, ela surge, complacentemente. Se James estivesse frequentando uma "oficina" de escrita criativa, seria censurado por essa rapidez desajeitada; teria de incluir um capítulo de recheio naturalista entre os homens na hora do chá e a chegada da moça, para parecer menos literário e conveniente. Mas o ponto de James é que esses homens – e, por extensão, nós leitores – estão esperando a chegada de uma *heroína*; e, naturalmente, eis o autor se apressando em providenciá-la. Então James continua, pelas quarenta páginas seguintes, oferecendo-nos uma enorme bandeja de comentários sobre Isabel, boa parte deles contraditórios. São-nos apresentados pelo autor do modo mais detalhado possível. Isabel é brilhante, mas talvez apenas para os padrões da provinciana Albany; Isabel quer

ser livre, mas na verdade tem medo disso; Isabel quer sofrer, mas não acredita de fato em sofrimento; ela é egoísta, mas o que mais gosta de fazer é humilhar-se, e assim por diante. É uma miscelânea de proposições que não apresentam Isabel dramaticamente. É um ensaio, o ensaio sobre um personagem. E é sobretudo James contando, porém sem demostrar.

(77)

Na verdade, James sugere que ainda não formou seu personagem, que Isabel ainda é relativamente amorfa, uma vacuidade americana, e que o *romance* é que irá formá-la, para o bem e para o mal, que a Europa lhe preencherá as formas e que, assim como aqueles três homens que a esperam e a observam irão moldá-la, nós leitores também a moldaremos. Eles e nós somos uma espécie de coro grego, acompanhando cada movimento dela. Dois dos homens, Lord Warburton e Ralph Touchett, dedicarão a vida a observá-la. E, pergunta James, qual será o enredo que terá sido escrito para a pobre Isabel? E quanto dele ela mesma escreverá, e quanto outros escreverão por ela? E no final saberemos realmente como é Isabel? Ou teremos apenas pintado o retrato de uma senhora?

Assim, a vitalidade do personagem literário não tem muito a ver com a ação dramática, com a coesão narrativa, nem sequer com a simples plausibilidade – e menos ainda com a probabilidade –, estando mais ligada a um sentido filosófico ou metafísico mais abrangente, nossa consciência de que as ações de um personagem são profundamente *importantes*, que há algo profundo em jogo, o autor ruminando sobre a face daquele personagem como Deus sobre a face das águas. É assim que o leitor conserva no espírito uma noção do personagem "Isabel Archer", mesmo que não saiba dizer exatamente como ela é. Lembramos Isabel como

lembramos um dia obscuramente significativo: aconteceu alguma coisa importante.

(78)

Em *Aspectos do romance*, Forster usou o termo "plano" [*flat*], hoje famoso, para descrever o tipo de personagem que recebe um único atributo essencial, repetido de modo inalterável em todas as suas aparições num romance. Muitas vezes, esses personagens têm um refrão, uma etiqueta de identificação ou uma palavra-chave, como a sra. Micawber, em *David Copperfield*, que gosta de repetir: "Nunca abandonarei o sr. Micawber". Ela diz que não o abandonará, e não o abandona. Forster é francamente esnobe em relação aos personagens planos e gosta de rebaixá-los, reservando a categoria mais alta aos personagens redondos ou completos. Os personagens planos não podem ser trágicos, afirma ele; precisam ser cômicos. Os personagens redondos nos "surpreendem" a cada vez que aparecem, não são ocamente teatrais, combinam com outros personagens nas conversas, "conduzem-se uns aos outros, sem que o notemos". Os planos não conseguem nos surpreender e geralmente são de um histrionismo monocromático. Forster menciona um romance popular de um autor da época, cujo personagem principal – plano – é um agricultor que vive dizendo: "Vou arar aquele trecho de tojo". Mas, diz Forster, ficamos tão entediados com a uniformidade do agricultor que nem nos importa se ele vai arar ou não. O que salva a sra. Micawber, sugere ele, é uma cômica leviandade, que lhe permite ser igualmente uniforme sem ser enfadonha.

Mas é isso mesmo? Claro, nós sabemos quando olhamos para uma caricatura, e as caricaturas costumam ser desinteressantes. (Embora, às vezes, elas sejam apenas uma maneira de o romancista

ir direto ao ponto...) No entanto, se é plano o personagem – geralmente secundário, mas nem sempre; geralmente cômico, mas nem sempre – que serve para iluminar uma verdade ou característica humana essencial, então muitos dos mais interessantes personagens são planos. Eu ficaria muito feliz em abolir a própria ideia de "redondeza" [*roundness*] da caracterização, porque ela nos tiraniza – a nós leitores, romancistas e críticos – com um ideal impossível. A "redondeza" é impossível na literatura, uma vez que personagens literários, embora muito vivos à maneira deles, não são iguais a pessoas de verdade (mas, claro, existe muita gente de verdade, na vida real, que é bem plana e não parece muito redonda – voltarei a isso). O que importa é a sutileza – a sutileza da análise, do exame, da preocupação, da pressão que se sente – e, para a sutileza, basta uma minúscula via de acesso. A divisão de Forster privilegia em grande medida os romances em relação aos contos, pois os personagens dos contos raramente têm espaço para se tornar "redondos" [*round*]. Mas aprendo mais sobre a consciência do soldado em "O beijo", de Tchekhov, do que sobre a consciência de Becky Sharp em *A feira das vaidades*, porque o exame de Tchekhov sobre como funciona a a mente de seu soldado é mais agudo do que a vivacidade em série de Thackeray.*

* As metáforas espaciais, como profundo, raso, redondo, plano, são inadequadas. Seria melhor, embora não perfeita, uma divisão entre transparências (personagens relativamente simples) e opacidades (relativos graus de mistério). Muitos dos mais absorventes relatos sobre motivações, desde Hamlet a Stavrogin e às figuras de *Os emigrantes*, de W. G. Sebald, são estudos de mistérios. Stephen Greenblatt, em *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* [Will, ou a vontade no mundo: Como Shakespeare se tornou Shakespeare] [2004], argumenta que Shakespeare, em suas tragédias, reduzia sistematicamente o volume de "explicações causais necessárias para que um enredo trágico funcionasse bem e o volume de razões psicológicas explícitas necessárias para que um personagem resultasse convincente. Shakespeare achava que podia aprofundar de forma ilimitada o efeito de suas peças, que podia provocar em si e na plateia reações de → intensidade especialmente apaixonada, se retirasse um elemento explicativo essencial, assim ocultando a razão, a motivação ou o princípio ético que justificava a ação que ia se desenrolar. O princípio não era montar um enigma para ser solucionado, e sim criar uma opacidade estratégica". Por que Lear põe as filhas à prova? Por que Hamlet não consegue realmente vingar a morte do pai? Por que Iago arruína a vida de Otelo? Todas as fontes lidas por Shakespeare davam respostas transparentes (Iago estava apaixonado por Desdêmona, Hamlet mataria Cláudio, Lear estava descontente com o casamento iminente de Cordélia). Mas Shakespeare não estava interessado nessa transparência. O argumento de Greenblatt também se relaciona com o intertítulo 87, onde mostro como o romance abandonou o caráter essencialmente juvenil do enredo em favor de "histórias inacabadas", e com o intertítulo 97, onde abordo a possível contribuição do romance para a complexidade da filosofia moral, desejada por Bernard William.

Em segundo lugar, muitos dos mais vívidos personagens literários são monomaníacos. Há Michael Henchard, em *The Mayor of Casterbridge* [O prefeito de Casterbridge], que se consome com seu único segredo, ou Gould em *Nostromo*, que só pensa em sua mina. Casaubon também é obcecado por seu livro infinito. Não são essencialmente planos? De início podem nos surpreender, mas logo não nos surpreendem mais, ocupados em sua necessidade central. Todavia, nem por serem planos são personagens menos vívidos, interessantes ou autênticos. Certamente não são caricaturais, aspecto implícito na discussão de Forster. (Não são caricaturais porque a monomania deles não é caricatural em si mesma, e sim interessante – *uniformemente surpreendente*, digamos.)

Forster se debate para explicar por que achamos que os personagens de Dickens são, na maioria, planos e, ao mesmo tempo, por que esses esboços esquemáticos nos comovem misteriosamente – ele diz que é a vitalidade pessoal de Dickens que os faz "vibrar" na página impressa. Mas essa platitude vibrante de Dickens se aplica igualmente a Proust, que também gosta de etiquetar muitos personagens com refrões e frases de identificação; a Tolstói em certa medida; aos personagens secundários de Hardy; aos personagens

secundários de Mann (como Proust e Tolstói, Mann usa o método do *leitmotiv* mnemônico – uma característica ou atributo repetido – para garantir a vitalidade de seus personagens), e em grau máximo a Jane Austen.

(79)

Misteriosamente, Forster situa Austen no campo dos personagens redondos, mas, com isso, ele apenas mostra que precisa ampliar sua definição de plano. Pois o que impressiona em Austen é justamente que só as heroínas são de fato capazes de se desenvolver e surpreender: são os únicos personagens que possuem consciência, os únicos personagens a quem se vê pensar com alguma profundidade, e elas são heroicas, em parte, precisamente *porque* possuem o segredo da consciência. Já a platitude dos personagens secundários é de uma obviedade ululante. São vistos externamente, entretêm-se apenas em conversas, e pouco se exige deles: o sr. Collins, a srta. Bates, o sr. Woodhouse, e assim por diante. Os personagens secundários pertencem a certa fase da sátira teatral; as heroínas pertencem à forma emergente e complexa do romance.

Tomemos como exemplo *Henrique V*, de Shakespeare. Se pedirmos às pessoas que classifiquem o rei Henrique e o capitão galês Fluellen nas categorias de Forster, a maioria irá dizer que Henrique é redondo e Fluellen é plano. O papel do rei é importante, o de Fluellen é secundário. Henrique fala e reflete muito, conversa consigo mesmo, é nobre, engenhoso, grandiloquente e surpreende: caminha disfarçado entre os soldados para conversar livremente com eles. Reclama do fardo da realeza. Fluellen, por sua vez, é um galês cômico, um pedante que Fielding ou Cervantes prontamente satirizariam, sempre repisando os mesmos temas sobre a história militar, Alexandre o Grande, alho-poró e

Monmouth. Henrique quase nunca nos faz rir, Fluellen sempre faz. Henrique é redondo, Fluellen é plano. Que ator num ensaio escolheria Fluellen em vez do rei? ("Lamento, o sr. Branagh já reservou esse papel para si.")

Mas é fácil inverter as categorias. O rei Henrique dessa peça, ao contrário do Henrique IV das outras duas, é meramente régio, bastante insípido. É muito eloquente, mas essa eloquência parece ser de Shakespeare, e não sua (é formal, patriótica, augusta). As reclamações sobre o fardo da realeza parecem fórmulas de praxe, com uma ponta de autopiedade, e pouco nos dizem sobre seu verdadeiro eu (exceto, de modo geral, que ele sente autopiedade). É uma figura totalmente pública. Fluellen, ao contrário, parece um terrier de tanta vivacidade. Seu linguajar, apesar dos "gálicos" que Shakespeare introduz – "compreende" [*look you*], e assim por diante –, é idiossincraticamente pessoal. É um pedante, mas um pedante interessante. Em Fielding, um médico ou advogado pedante fala como um médico ou advogado pedante: o pedantismo está ligado à sua atividade profissional. Mas o pedantismo de Fluellen é irrestrito e levemente desesperado: por que ele sabe tanto sobre os clássicos, sobre Alexandre o Grande e Filipe da Macedônia? Por que ele se nomeou historiador militar do exército? Ele também nos surpreende: primeiro pensamos que sua fanfarronice é um substituto da coragem no campo de batalha, como em Falstaff, pois julgamos reconhecer um tipo – o homem que fala de ações militares em vez de agir. Mas ele mostra que possui uma lealdade e uma bravura comoventes; e sua integridade – outra inversão do tipo – não é mera hipocrisia. (Ou seja, ele não *apenas fala* em integridade, embora de fato fale muito a respeito.) E há algo de engraçado num homem que é devorador das ciências e das literaturas do mundo e, ao mesmo tempo, um simples galês provinciano. O monólogo de Fluellen sobre as semelhanças entre Monmouth e a cidade clássica de Macedônia é divertido

e também comovente: "Eu lhe digo, capitão, se olhar os mapas do mundo, garanto que irá verificar, comparando a Macedônia e Monmouth, que as situações, compreende, são iguais em ambas. Há um rio na Macedônia, também há um rio em Monmouth".

Ainda conheço pessoas como Fluellen. E quando um rapaz falante num trem começa a contar sobre sua cidade natal, dizendo coisas como "temos um desses lá" – um shopping, um teatro de ópera, um bar violento –, "na minha cidade também, sabe", tendemos a achar graça e a sentir uma obscura espécie de simpatia, como acontece com relação a Fluellen, pois esse tipo de provincianismo importuno é sempre paradoxal: o provinciano quer e, ao mesmo tempo, não quer se comunicar, quer continuar provinciano e, ao mesmo tempo, quer abolir seu provincianismo ligando-se a nós. Quase quatrocentos anos depois, num conto chamado "The Wheelbarrow" [O carrinho de mão], V. S. Pritchett revisita Fluellen. Evans, um taxista galês, ajuda uma senhora a desocupar a casa. Ele encontra um velho livro de poesias numa caixa e de súbito exclama com desdém: "Todo mundo sabe que os galeses são os fundadores de toda a poesia na Europa".

(80)

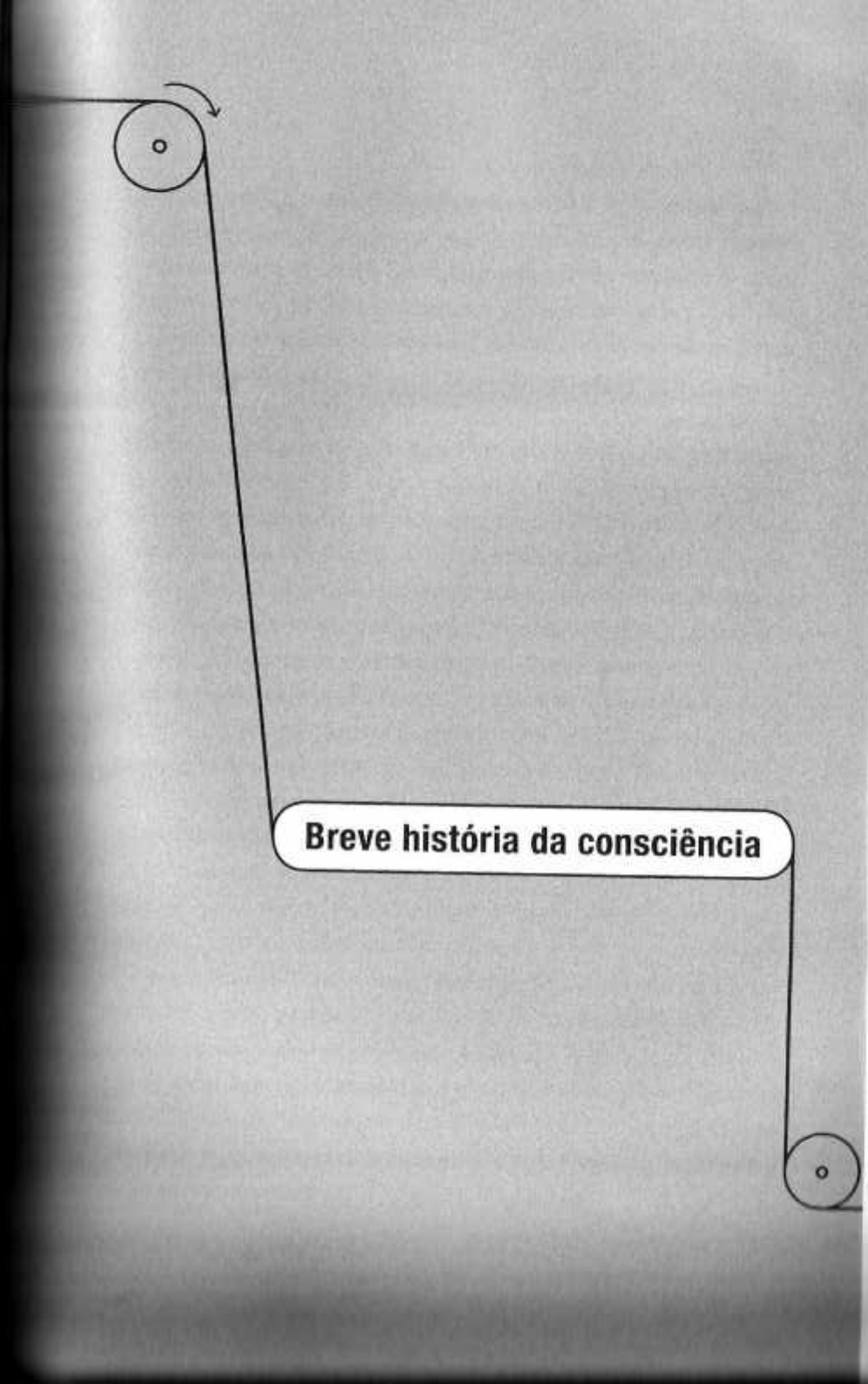
De fato, a onipresença do personagem plano no romance inglês – do sr. Collins ao pai de Charles Ryder – revela algo profundo na dialética entre a reticência e a socialidade dos ingleses, e também algo sobre a teatralidade inglesa. Não surpreende que o eu seja tantas vezes teatral na literatura inglesa, quando seu grande progenitor é Shakespeare. Mas muitos personagens de Shakespeare não são apenas teatrais; eles se teatralizam. Carregam em si ideias fantásticas, amiúde ilusórias, sobre suas proezas e fama. Isso vale para Lear, Antônio, Cleópatra, Ricardo II, Falstaff, Otelo (que, mesmo morrendo, ainda dá instruções ao público para registrar sua morte: "Escrevam isto,/ E digam que em Alepo certo dia [...]/ peguei a goela ao cão circuncidado/ E o golpeei assim"). E vale também para os personagens secundários como Launce, Bottom e Mistress Quickly, que rapidamente se consomem na irrelevância histriônica.

De Shakespeare descende um tipo autoteatralizante, um tanto solipsista, exuberante, mas também talvez essencialmente tímido, que pode ser visto em Fielding, Austen, Dickens, Hardy, Thackeray, Meredith, Wells, Henry Green, Evelyn Waugh, V. S. Pritchett, Muriel Spark, Angus Wilson, Martin Amis, Zadie Smith, prosseguindo até as soberbas trapalhadas pantomímicas de Monty Python e David Brent, de Ricky Gervais. Encontra seu exemplar mais típico no sr. Omer, em *David Copperfield*, o alfaiate a quem David encomenda seu terno de luto. (David está a caminho do enterro da mãe.) O sr. Omer gosta de falar sozinho e fica tagarelando à toa enquanto faz elucubrações sobre a perda de David: "Depois de me mostrar uma peça de tecido que disse ser superextra e um traje de luto bom demais para qualquer coisa que não fossem os próprios pais [...] 'Mas as modas são como os seres humanos. Chegam, ninguém sabe como, quando ou por quê; e vão embora, ninguém sabe como, quando ou por quê. Tudo é como a vida, em minha opinião, se você olhar desse ponto de vista".

Aqui se revela algo verdadeiro sobre o eu, um lado irreprimível ou irresponsável – o pequeno motim de liberdade em almas geralmente ordeiras, a fresta de liberdade do eu, gratuita ou excedente, seu pequeno conselho a si mesma. O sr. Omer está decidido a *ser ele próprio*, mesmo que isso signifique comparar as modas aos padrões de morbidez. No entanto, ninguém diria que o sr. Omer é um personagem "redondo". Existe por apenas um minuto. Mas, contrariando Forster, um personagem plano como o sr. Omer é

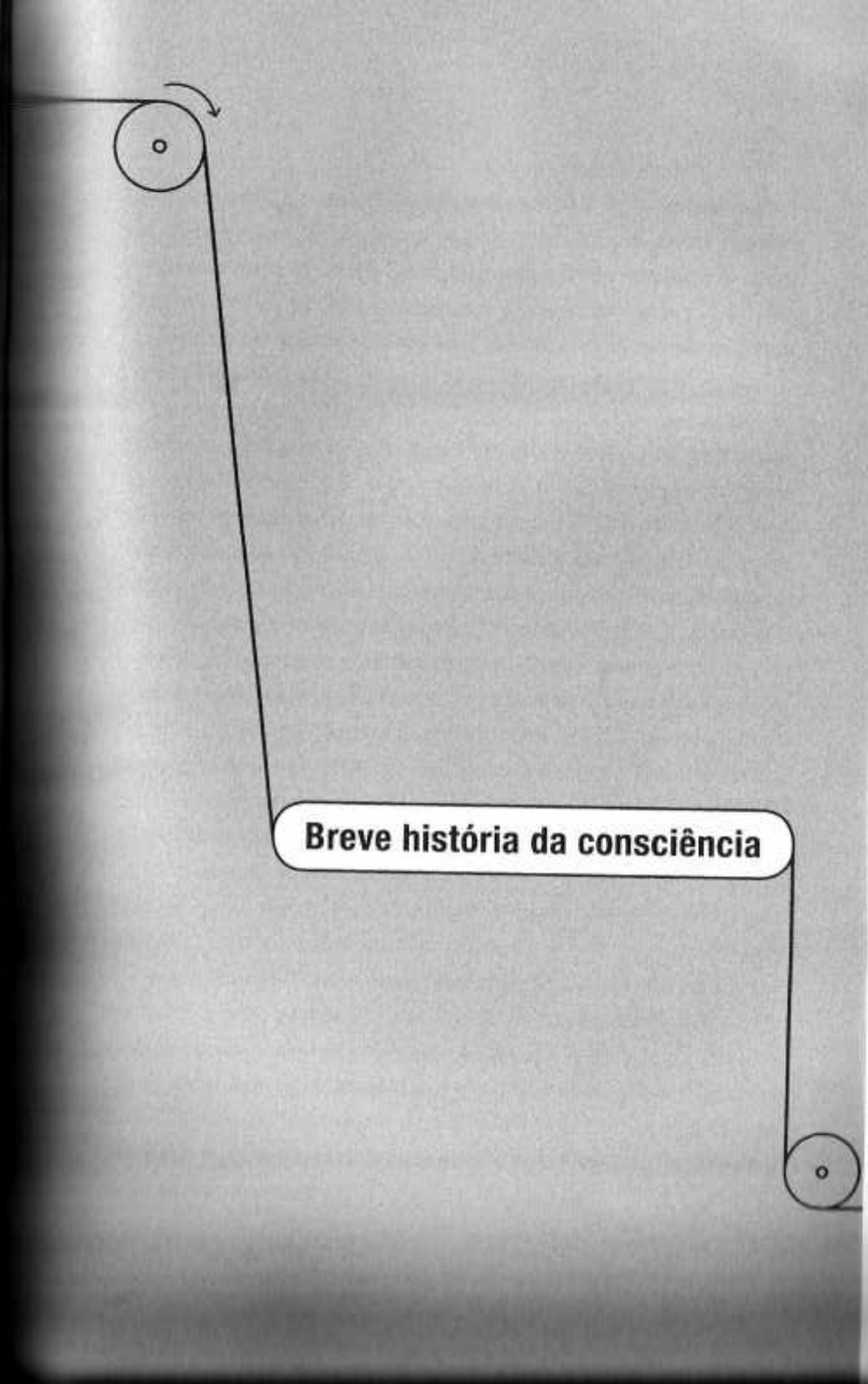
realmente capaz de "nos surpreender" – o ponto é: *basta que nos surpreenda uma única vez*, e pode desaparecer de cena.

O refrão da sra. Micawber – "Nunca abandonarei o sr. Micawber" – diz algo verdadeiro sobre a maneira como ela mantém as aparências, como sustenta uma ficção pública teatral, e assim diz algo verdadeiro sobre *ela*; já o agricultor que diz "Vou arar aquele trecho de tojo" não está sustentando nenhuma ficção interessante sobre sua pessoa – está sendo apenas estoico ou corriqueiro –, e assim não sabemos nada de seu verdadeiro eu por trás do refrão. Ele está simplesmente anunciando suas intenções agronômicas. Por isso é enfadonho; a "uniformidade" não tem nada a ver com isso. E todos nós conhecemos pessoas na vida real que, como a sra. Micawber, usam mesmo uma série de estribilhos, tiques e gestos repetitivos para manter certa espécie de encenação.



realmente capaz de "nos surpreender" – o ponto é: *basta que nos surpreenda uma única vez*, e pode desaparecer de cena.

O refrão da sra. Micawber – "Nunca abandonarei o sr. Micawber" – diz algo verdadeiro sobre a maneira como ela mantém as aparências, como sustenta uma ficção pública teatral, e assim diz algo verdadeiro sobre *ela*; já o agricultor que diz "Vou arar aquele trecho de tojo" não está sustentando nenhuma ficção interessante sobre sua pessoa – está sendo apenas estoico ou corriqueiro –, e assim não sabemos nada de seu verdadeiro eu por trás do refrão. Ele está simplesmente anunciando suas intenções agronômicas. Por isso é enfadonho; a "uniformidade" não tem nada a ver com isso. E todos nós conhecemos pessoas na vida real que, como a sra. Micawber, usam mesmo uma série de estribilhos, tiques e gestos repetitivos para manter certa espécie de encenação.



81

Cervantes precisa que Dom Quixote tenha a companhia de Sancho Pança em suas viagens porque o cavaleiro precisa de alguém para conversar. Quando Dom Quixote manda Sancho procurar Dulcineia e fica sozinho pela primeira vez no romance por um período mais ou menos prolongado, ele não *pensa*, no sentido que hoje se entende pelo termo. Ele fala alto, fala sozinho.

O romance tem origem no teatro, e a caracterização no romance tem origem no momento em que o solilóquio se interioriza. O solilóquio, por sua vez, tem suas raízes na prece, como podemos confirmar na tragédia grega, no livro 5 da *Odisseia*, nos Salmos ou nos cânticos de Davi ao Senhor em Samuel 1 e 2. Os heróis e heroínas de Shakespeare ainda usam o solilóquio para invocar os deuses, mesmo sem orar: "Vinde, espíritos [...] tirai-me o sexo", "Soprem os ventos e fendam-lhe as faces", e assim por diante. O ator vem para a frente do palco e se dirige a uma audiência, que é Deus nas alturas e nós, espectadores, na plateia. Os romancistas do século XIX, como Charlotte Brontë e Thomas Hardy, ainda descreviam seus personagens em "solilóquios", quando falavam consigo mesmos.

O romance transformou a arte da caracterização em parte porque transformou *quem vê o personagem*. Consideremos três homens, cada qual afetado para sempre por um fato casual: o rei Davi, no Antigo Testamento; Macbeth; Raskólnikov, em *Crime e castigo*. Davi, passeando por seu terraço, vê Betsabeia nua, tomando banho, e se sente invadido de desejo. A decisão de tomá-la como amante e esposa e matar o marido inconveniente acarreta uma sucessão de fatos que levarão à sua queda e ao castigo divino. Macbeth é prontamente contaminado pela sugestão das três feiticeiras para matar o rei e ocupar o trono. Ele também é punido

– se não explicitamente por Deus, ao menos pela "justiça" e pela "piedade, nua e recém-nata". E Raskólnikov, numa história claramente influenciada pela peça de Shakespeare, também é contaminado por uma ideia – a de que, matando uma usurária miserável, ele poderá se erguer acima da moral comum como um Napoleão. E Raskólnikov também terá de "aceitar seu castigo", como diz Dostoiévski, e ser punido por Deus.

82

Apesar das inúmeras revelações e sutilezas da narrativa do Antigo Testamento – a habilidade política de Davi, a mágoa pela maneira como é tratado por Saul, o desejo por Betsabeia, a dor pela morte do filho Absalão –, Davi continua a ser um personagem público. No sentido moderno, ele não tem privacidade. Quase nunca expressa seus pensamentos íntimos para si mesmo; fala a Deus, e seus solilóquios são orações. Ele nos é distante porque, em certo sentido, *não existe para nós*, e sim para o Senhor. É visto pelo Senhor, é transparente para o Senhor, mas continua opaco para nós. Essa opacidade permite uma agradável margem de surpresa, para usar o termo de E. M. Forster. Por exemplo: Davi é amaldiçoado por Deus, que lhe diz, através dos préstimos do profeta Natan, que sua casa será punida, a começar pelo filho. E de fato o filho de Davi morre logo após o nascimento. A reação de Davi é curiosa. Enquanto a criança está doente, ele jejua e chora, mas, tão logo ela morre, Davi se lava, troca de roupa, presta louvor a Deus e manda os servos trazerem comida. Quando lhe perguntam por que agiu assim, ele responde: "Enquanto a criança vivia, jejuei e chorei, porque eu dizia: Quem sabe? Talvez Iahweh tenha piedade de mim e a criança viva. Agora que o menino está morto, por que jejuarei? Poderei fazê-lo voltar? Eu, sim, irei aonde ele está, mas ele

não voltará a mim" (2 Samuel, XII:22-3). Robert Alter, que traduziu essa passagem para o inglês, comenta: "Davi age aqui de uma maneira que nem os súditos nem os ouvintes da história teriam previsto".

A resignação calma e sólida de Davi ("Eu, sim, irei aonde ele está mas ele não voltará a mim"), além de surpreendente, é bela. Davi é "leve de espírito". Apesar da maldição divina, da perda desse filho e de Absalão, ele morre em seu leito dizendo ao filho Salomão: "Vou seguir o caminho de todos".

Sentimos que Davi nos é opaco precisamente por ser transparente a Deus, que é seu verdadeiro ouvinte. O que importa ao autor da Bíblia não é o estado de espírito de Davi, mas a história inteira, todo o arco de sua vida. E essa história, esse arco, é ao mesmo tempo humano e não inteiramente humano – não inteiramente porque a causalidade, além de humana, é divina. A vida de Davi é em parte determinada pelo que ele faz, mas o resto é, podemos dizer, sobredeterminado pelo castigo divino. Em certo sentido, o narrador da história é Deus, que está escrevendo o roteiro do destino. Davi não tem mente, tal como entendemos a subjetividade moderna. Não tem passado, por assim dizer, e não tem memória porque o que importa é a memória de Deus, que nunca esquece. E, quando Davi vê Betsabeia, o que lhe ocorre não é uma ideia, ou pelo menos não no sentido que Jesus, aquele triste psicólogo, pretendia ao dizer que cobiçar uma mulher já é cometer adultério. Jesus aqui anuncia que o estado mental é tão importante quanto a ação. Mas, para o escritor da história de Davi, o estado mental é exatamente o que está vedado; a ação é tudo: "E do terraço avistou uma mulher que tomava banho. E era muito bonita a mulher. Davi mandou tomar informações sobre aquela mulher, e lhe disseram: 'Ora, é Betsabeia, filha de Eliam e mulher de Urias, o heteu!'. Então Davi enviou emissários que a trouxessem. Ela veio

ter com ele, e ele deitou-se com ela, que tinha acabado de se purificar de suas regras. Depois ela voltou para a sua casa. A mulher concebeu". Davi vê e age. No que concerne à narrativa, ele não pensa.

(83)

Macbeth não é visto por Deus tanto quanto por nós, a plateia. Suas preces são, digamos, solilóquios e se aproximam muito de um pensamento quando ele se debate, diante de nós, sobre o dilema em que se encontra. A força da peça reside, entre outras coisas, em sua intimidade doméstica, e sentimos estar espiando a privacidade terrível do casamento de Macbeth, sem mencionar os monólogos coalhados de sentimento de culpa. Em certos momentos, *Macbeth* parece querer se retrair como peça e se desenvolver numa nova forma, a forma do romance. No banquete, por exemplo, no ato III, cena 4, quando Macbeth vê o fantasma de Banquo, Lady Macbeth se inclina duas vezes para ele tentando fortalecer seu ânimo. Temos de imaginar os personagens quase cochichando na presença dos convidados. "O que é isso? Já deixou de ser homem com a loucura?", diz Lady Macbeth. "Estou certo que o vi", responde Macbeth. "Mas que vergonha!", é a resposta furiosa da esposa. A cena sempre fica meio esquisita no palco, porque os nobres presentes têm de murmurar ao fundo – de uma maneira teatral, pouco convincente –, como se não ouvissem o que o casal está dizendo. A privacidade da conversa conjugal é que apresenta uma dificuldade para a encenação: como ela pode parecer realista no palco? Nesses momentos, acho que Shakespeare está sendo essencialmente um romancista. Num livro, claro, cenas como essa ganham todo o espaço que o romancista julgar necessário; é uma simples questão de ajustar o ponto de vista ("Lady Macbeth se virou rapidamente para seu pálido lorde, agarrou-lhe a mão com

unhas afiadas e sibilou: 'O que é isso? Já deixou de ser homem, com a loucura?'").

A história de Davi é quase totalmente pública; a de Macbeth é particular, trazida a público. E este homem privado é diferente de Davi por ter memória. É a memória – "a guardiã do cérebro" – que não dá paz a Macbeth. "Minha mente se ocupava/ com coisas esquecidas", diz Macbeth, pateticamente, mas a peça de fato encarna a terrível advertência pré-freudiana de De Quincey, em *Confissões de um comedor de ópio*: "Não há nada que possa ser esquecido". Assim, a verdadeira maldição sobre o casal Macbeth não é teológica, apesar da maquinaria das feiticeiras e dos fantasmas; a verdadeira maldição é mental, os "males escritos no cérebro". Agora o pensamento de um personagem pode ser *retrospectivo*, pode recuar e avançar no presente e no passado, abarcar uma vida inteira:

> Eu já vivi bastante. A minha vida
> Já murchou, como a flor esmaecida;
> E tudo o que nos serve na velhice –
> Honra, respeito, amor, muitos amigos
> Não posso ter [...]

(84)

Se a história de Macbeth é a de uma privacidade trazida a público, a história de Raskólnikov é a de uma privacidade sob escrutínio. Deus ainda existe, mas não está observando Raskólnikov – pelo menos não até o final do romance, quando ele aceita Cristo. Até lá, Raskólnikov está sendo observado por nós, leitores. A diferença fundamental entre isso e o teatro é que somos invisíveis. Na história de Davi, a audiência é, num sentido fundamental, irrelevante; na história de Macbeth, a audiência é visível e guarda silêncio, e

o solilóquio realmente parece não só um discurso para uma audiência, mas também uma conversa com um interlocutor que não responde – nós –, um diálogo bloqueado; na história de Raskólnikov, a audiência – o leitor – é invisível, mas vê tudo; assim, o leitor substitui o Deus de Davi e a plateia de Macbeth.

(85)

Quais são as consequências dessa enorme mudança? A mais evidente é que o solilóquio não precisa ser enunciado em voz alta, podendo ficar mais próximo de um verdadeiro discurso mental. O herói é libertado da tirania de uma inevitável eloquência; é um homem comum. (É exatamente o que Raskólnikov não consegue suportar.) O solilóquio interior permite a repetição, a elipse, a histeria, a vagueza – a gagueira mental. Se os personagens de Shakespeare tantas vezes parecem ouvir a si mesmos no solilóquio,* agora *nós* é que ouvimos Raskólnikov. Todas as facetas de sua alma estão voltadas para nós. Outra coisa digna de nota é que Davi, por assim dizer, não tem mente, e a mente de Macbeth é punida, ao passo que a mente de Raskólnikov é que cria sua desgraça: a ideia de assassinar a mulher é uma livre invenção sua.

Nesse novo regime de audiência invisível, o romance se torna o grande analista da motivação inconsciente, pois o personagem não precisa mais dar voz a ela: o leitor se torna o hermeneuta, procurando nas entrelinhas a motivação *verdadeira*. Por outro lado, a falta de uma audiência visível parece levar o homem comum a *buscar* uma audiência, em formas que pareceriam grotescas a figuras senhoriais como o casal Macbeth. Muitos personagens em

* É a formulação de Harold Bloom em *O cânone ocidental* [1994; trad. Marco Santarrita, 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995] e em outros escritos.

Crime e castigo parecem obrigados a representar pantomimas e melodramas lastimáveis, nas quais encenam versões de si mesmos, para criar efeito. Davi e Macbeth eram homens de ação – podemos dizer que eram naturalmente dramáticos (eles conheciam sua audiência); Raskólnikov é forçadamente teatral ou, melhor ainda, histriônico: busca atenção e é desesperadamente instável e artificial, ocultando-se num momento, confessando-se noutro, orgulhoso numa cena, humilhando-se noutra. No romance, podemos ver o eu melhor do que em qualquer outra forma literária; mas não é demais afirmar que o eu enlouquece sob esse escrutínio tão invisível e cerrado.

(86)

O romance mostrou um avanço técnico assombroso na capacidade de construir um enredo e em nos permitir enxergar a motivação psicológica. No ensaio "O fim do romance", Óssip Mandelstam dizia que "o romance se aprimorou e se fortaleceu por um longo período como a forma artística de interessar o leitor no destino do indivíduo", apontando dois aperfeiçoamentos técnicos: (1) a transformação da biografia (a vida do santo, o retrato edificante à maneira de Teofrasto, e assim por diante) numa narrativa ou enredo dotado de significado, e (2) a "motivação psicológica".

(87)

Adam Smith, em seu *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, lamenta que, devido à forma relativamente juvenil do romance, e "como a novidade é o único mérito num romance, e a curiosidade o único motivo que nos leva a lê-lo, os escritores são obrigados a usar esse método [i.e., o suspense] para sustentá-lo". Esse é um

primeiro ataque, em meados do século XVIII, contra a facilidade intelectual do suspense – o tipo de crítica hoje corrente aos livros de suspense e mistério barato.

Mas o romance logo se mostrou disposto a abrir mão desse caráter essencialmente juvenil do enredo em favor de histórias "inacabadas" com "falsos finais", nos termos de Victor Chklóvski (ele se referia respectivamente a Flaubert e a Tchekhov).* Voltando ao caso de Iris Murdoch, que tanto queria criar personagens livres e que tantas vezes falhou, o problema não foi falta de atenção psicológica ou superficialidade metafísica – muito pelo contrário –, e sim uma dedicação, à maneira de Fielding, ao excesso de enredo. Seus contos improváveis, melodramáticos, fracos, ainda muito dependentes do teatro setecentista e oitocentista, não são adultos o suficiente para suportar o peso de uma análise moral complexa.**

* Victor Chklóvski, *O teorii prozy* [1925], trad. americana Benjamin Sher [1990].

** A meu ver, há também uma fraqueza em certo tipo de romance pós-moderno – por exemplo, *Contra o dia*, de Thomas Pynchon –, ainda enamorado das simplicidades rápidas, farsescas, claras demais de Fielding. Não existe nada mais setecentista do que o amor de Pynchon pela multiplicação picaresca do enredo, seu arremedo de pedantismo que, ao mesmo tempo, é um amor pelo pedantismo, seu costume de apresentar personagens rasos dançando em cena por um instante, para despachá-los logo em seguida, seu gosto vaudeviliano por nomes bobos, piadinhas, reveses, disfarces, erros farsescos etc. Há como extrair prazer dessas telas agradáveis e cheias de gente, e há trechos de grande beleza, mas, tal como na farsa, a seriedade final paga um preço considerável: todos, no fundo, estão protegidos de ameaças reais porque ninguém existe de fato. As enormes turbinas da incessante criação de histórias fazem tanto barulho que não é possível ouvir ninguém. O capitão nazista Blicero, em *O arco-íris da gravidade*, ou o impiedoso financista Scarsdale Vibe, em *Contra o dia*, não são figuras verdadeiramente assustadoras porque não são verdadeiras figuras. Mas Gilbert Osmond, Herr Naphta, Peter Verkhovenski e o professor anarquista de Conrad são realmente muito assustadores.

Como escreveu Mandelstam, o romance provavelmente surgiu como uma resposta secular às vidas e biografias de santos e religiosos, na tradição inaugurada pelo escritor grego Teofrasto, que apresentou uma série de retratos típicos – o avarento, o hipócrita, o amante tolo e apaixonado, e assim por diante. (*Dom Quixote* pertence ao romance moderno em parte porque Cervantes se empenha em desacreditar as "sacras" histórias de cavalaria de Artur e Amadis de Gaula.) Como eram retratos independentes, não havia como colocá-los em contraste.

A tendência teofrastiana e religiosa se manteve forte no romance dos séculos XVIII e XIX, e ainda é visível no cinema e em vários tipos de literatura barata: vilões são vilões, heróis são heróis, o bom e o mau são nitidamente delineados e ocupam campos claramente opostos – pensem em Fielding, Goldsmith, Scott, Dickens, Waugh. Nesses autores, os personagens são essencialmente estáveis, com atributos fixos.

Ao mesmo tempo, no entanto, desenvolveu-se outro tipo de romance, em que o bem e o mal lutam dentro do mesmo personagem, em que há uma inquietude do eu. O que o romance começava a fazer de modo muito eficaz era explorar a relatividade na caracterização. Essa herança, por sua vez, iria influenciar o romance inglês e norte-americano do começo do século XX, especialmente quando Dostoiévski passou a ser traduzido para o inglês (Lawrence, Conrad, Ford e Woolf foram os principais beneficiados). E tudo isso pode ser rastreado, em larga medida, até o extraordinário romance *O sobrinho de Rameau*, escrito por Denis Diderot nos anos 1760, mas publicado apenas em 1784. Nesse diálogo furioso (impresso na página como uma peça de teatro), um obscuro sobrinho do famoso compositor J.-P. Rameau tem

um encontro fictício com um interlocutor chamado "Diderot". De início, o sobrinho de Rameau parece um francês bastante típico – um cético sofisticado, um homem que enxerga além da sociedade, um Juvenal dos Jardins do Luxemburgo. Mas Diderot acrescenta um toque brilhante, complicando a figura, ao colocá-la numa relação vexatória de dependência com o famoso tio compositor. O sobrinho de Rameau anima festas imitando a música do tio, que diz achar maçante; ele se senta num falso piano, toca falsa música, e ao mesmo tempo faz caretas, transpira, cantarola. É muito instável; Diderot o descreve como alguém que muda constantemente, a cada mês. Há além disso, um vazio, porque ele quer ser famoso: "Eu desejaria realmente ser um outro ao risco de ser um homem de gênio, um grande homem [...] Sim, sim, sou medíocre e irritado". Diz que nunca ouviu a música do tio sem pensar com tristeza: "Eis algo que jamais farás". Demora-se na inveja: "Eu que compus peças de cravo que ninguém toca, mas que serão talvez as únicas que passarão à posteridade". Ele admira a ousadia do criminoso que se aparta da sociedade, como viria a fazer Raskólnikov.

Onde o interlocutor – a figura de Diderot – enxerga razão e ordem na sociedade, o sobrinho de Rameau enxerga apenas hipocrisia. Diz que lê constantemente "Teofrasto, La Bruyère e Molière" – os criadores didáticos da caracterização estável, edificante, satírica. Diderot diz que tais escritores ensinam a noção de dever, o amor à virtude, o ódio ao vício, o que é exatamente o que esperaríamos que ele dissesse com toda a solenidade. O sobrinho de Rameau responde que a única coisa que aprendeu com esses escritores foi o valor da fraude e da hipocrisia: "Quando leio *O tartufo*, digo a mim mesmo: 'Sê hipócrita, se quiseres, mas não fales como hipócrita. Guarda os vícios que te são úteis; mas não tenhas deles nem o tom nem a aparência que te tornariam ridículo'". (Nesse diálogo, Diderot critica o tipo de caracterização mais simples, que seu

próprio livro supera.) O sobrinho de Rameau é um gozador, um bobo da corte, mas a riqueza do livro está na sugestão sutil de que talvez ele seja uma espécie de gênio frustrado, possivelmente mais talentoso do que o tio.

Desse personagem deriva parte da exuberância e acuidade psicológica de Stendhal, Dostoiévski, Hamsun, Conrad, Italo Svevo, *Homem invisível*, de Ralph Ellison, e *O sobrinho de Wittgenstein*, em que Thomas Bernhard, nas pegadas de Diderot, levanta a hipótese de que Paul Wittgenstein, sobrinho do famoso filósofo, seria um filósofo mais excelso do que o tio, justamente por não ter escrito sua filosofia.

(89)

Vejam o que faz Stendhal com essa herança em *O vermelho e o negro*, publicado em 1830: Julien Sorel é tremendamente imprevisível. Como o Rameau de Diderot, Julien ferve de impiedade satírica, de inconveniência interesseira e de ressentimentos gratuitos. Ele está decidido a conquistar a sra. de Rênal, não por algum impulso natural, mas na crença altiva de que assim conquistará a sociedade, e de que assim a sra. de Rênal lhe pagará pelo menosprezo com que ele pensa ser tratado. "Pensou: 'O que sei do caráter desta mulher? Só isto: antes de minha viagem, eu lhe tomava a mão, ela a retirava; hoje eu retiro a mão, ela a toma e aperta. Bela ocasião para retribuir-lhe o desprezo que sentiu por mim. Sabe Deus quantos amantes já não teve! Talvez só se decida a meu favor por causa da facilidade dos encontros.'"*

* E não por acaso esse avanço na caracterização veio acompanhado por grandes evoluções técnicas: o tipo de escrita solta, relaxada, coloquial de Stendhal lhe permite escrever uma espécie de monólogo interior muito próximo ao fluxo →

O soberbo toque que Stendhal acrescenta a essa criatura complexa é a revelação sutil de que Julien, diga o que disser a si mesmo, está realmente, involuntariamente, apaixonado pela sra. de Rênal. (É o tipo de sutileza psicológica *própria do romance* que é difícil de caber na forma do diálogo de Diderot.) Julien é um retrato estranhamente sábio porque ele é, de fato, mais nobre do que seu egoísmo. A máxima de Julien reza: "Cada um por si nesse deserto de egoísmo que chamam de vida", cinismo bem francês. Mas ele não consegue realmente viver dessa maneira. É passional demais, nobre demais. Como o Rameau de Diderot, ele venera Tartufo. Mas nada tem da inteligência brilhante ou perspicaz de Rameau, e essa é a grande contribuição de Stendhal ao romance. Julien posa como terrível revelador da verdade, só que não passa de um provinciano romântico inteligente e pouco instruído, sem traquejo nem esperteza suficiente, com o espírito cheio de um empolado ardor napoleônico. Nós, leitores, percebemos isso. O entendimento dele varia; às vezes enxerga com clareza, mas em geral não consegue ler os códigos da alta sociedade tão bem quanto imagina. É orgulhosamente hipócrita, porém nem sempre hipócrita o suficiente para perceber a necessidade de ocultar sua hipocrisia evidente – está sempre revelando o coração às pessoas quando devia mantê-lo resguardado.

(90)

Em Paris, Julien se apaixona por Mathilde, nobre de berço e filha de seu patrão. Ambos querem se render ao amor, mas os dois são também muito orgulhosos para isso e querem ao mesmo tempo

→ de consciência; há uma passagem com esse tipo de narração, mais perto do final do romance, que se estende por quatro páginas ininterruptas.

um dominar o outro. Mathilde está romanticamente apaixonada pelo caráter excepcional e altivo de Julien, mas sente que não se rebaixaria a ponto de casar com um empregado; Julien a ama, embora tenha medo de ser tratado com superioridade. Dostoiévski, escrevendo entre os anos 1840 e 1881, leitor arguto dos franceses, iria se tornar um romancista ainda melhor no trato desse tipo de orgulho e humilhação. Há uma ligação direta entre Rousseau, Diderot e Dostoiévski.

Numa passagem famosa de *Memórias do subsolo*, publicado em 1864, o narrador, um pária insignificante, mas orgulhosamente rebelde, encontrou numa taverna um oficial de cavalaria de porte imponente. Estando o narrador a lhe bloquear a passagem, o oficial o olha com ar casual e o afasta do caminho. O narrador se sente humilhado e não consegue dormir com seus sonhos de vingança. Ele sabe que esse mesmo oficial passa todo dia pela avenida Niévski. O narrador o segue, "admirando-o" a distância. Decide caminhar na direção oposta e, quando se encontrarem, ele, o narrador, não se moverá um centímetro. Mas, quando o encontro acontece, ele entra em pânico e se afasta do caminho, enquanto o oficial segue em frente. À noite, ele desperta, ruminando, com obsessão, a mesma pergunta: "Por que és sempre o primeiro a te desviar? Por que justamente tu e não ele?". Finalmente ele marca seu terreno, os dois roçam os ombros, e o narrador fica exultante. Volta para casa cantando árias italianas, sentindo-se devidamente vingado. Mas a satisfação dura poucos dias.

Dostoiévski foi o grande analista – em certo sentido, quase o inventor – da categoria psicológica que Nietzsche chamava de *ressentiment*. Dostoiévski mostra repetidas vezes como o orgulho está muito próximo da humildade, e como o ódio está muito próximo de uma espécie de amor doentio, exatamente como o sobrinho de Rameau depende muito mais da existência do tio famoso do que

quer admitir, ou como Julien ama e ao mesmo tempo odeia a sra. de Rênal e Mathilde. No episódio da avenida Niévski, o homem mais fraco detesta, mas "admira" o oficial – e, em certo sentido, detesta justamente *porque* admira. Sua impotência tem menos a ver com as circunstâncias concretas e mais com sua relação imaginária com o oficial, uma relação de dependência impotente. Dostoiévski dá a esse tormento psicológico o nome de "subsolo", designando uma espécie de afastamento impotente e nocivo, uma instabilidade crônica do eu, um orgulho arrogante que a qualquer momento pode se precipitar em seu avesso – o servilismo autodegradante.*

Nada na literatura, nem mesmo em Diderot e Stendhal, prepara o leitor para os personagens de Dostoiévski. Em *Os irmãos Karamázov*, por exemplo, Fiódor Pavlovich, rude e grosseiro, está para entrar no refeitório do mosteiro local. Já se comportou de maneira terrível na cela do piedoso padre Zósima. Fiódor decide que também vai se comportar de maneira escandalosa no refeitório. Por quê? Porque, pensa ele consigo mesmo, "sempre me parece que sou o mais torpe de todos e que todos me acham um palhaço; e já que é assim, eu realmente banco o palhaço, porque os senhores todos, sem exceção, são mais tolos e torpes do que eu". E, enquanto pensa, Fiódor lembra que um dia lhe perguntaram por

* A análise de Dostoiévski do *ressentiment* se revelou de grande aplicação profética para os problemas em que atualmente nos encontramos. É bastante claro que o terrorismo é o triunfo do ressentimento (às vezes justificado); e os homens do subsolo, assim como os revolucionários russos de Dostoiévski, são essencialmente terroristas. Sonham com uma violenta desforra contra uma sociedade que parece branda demais para ser poupada. E, assim como o narrador de *Memórias do subsolo* "admira" o odiado oficial de cavalaria, da mesma forma certa espécie de fundamentalista islâmico talvez odeie e "admire" o secularismo ocidental, odiando porque o admira (odiando-o, segundo o sistema psicológico de Dostoiévski, *porque alguma vez lhe forneceu alguma boa coisa* – deu-lhe remédios, digamos, ou a ciência que pôde ser usada para arremeter aviões contra edifícios).

que odiava certo vizinho, e ele tinha respondido: "Ele, palavra, não fez nada contra mim, mas em compensação eu lhe aprontei a mais desavergonhada molecagem, e mal o fiz, senti ódio imediato dele".

91

O personagem de Dostoiévski tem pelo menos três camadas. Na camada de cima fica o motivo declarado: Raskólnikov, digamos, apresenta várias justificativas para o assassinato da velha. A segunda camada envolve a motivação inconsciente, aquelas estranhas inversões em que o amor se transforma em ódio e a culpa se expressa como amor nocivo e doentio. Assim, a louca necessidade de Raskólnikov de confessar o crime à polícia e à prostituta Sônia prenuncia o comentário de Freud sobre a ação do superego: "Em muitos criminosos", escreve Freud, "principalmente nos jovens, é possível detectar um sentimento de culpa muito forte que existia antes do crime, e que, portanto, não é resultado dele, e sim o motivo". Ou, no caso de Fiódor Karamázov e seu desejo de punir o vizinho com quem foi desagradável; diríamos que é a culpa que o leva, inconscientemente, a agir de maneira terrível com o vizinho; seu comportamento faz lembrar o gracejo – ao mesmo tempo divertido e extremamente sério – do psicanalista israelense que afirmou que os alemães jamais perdoariam os judeus pelo Holocausto. A terceira e mais profunda camada de motivações escapa a qualquer explicação e só pode ser entendida em termos religiosos. Esses personagens agem assim porque querem ser *conhecidos*; mesmo que não percebam isso, querem revelar sua baixeza; querem se confessar. Querem revelar a sombria ignomínia de sua alma, e assim, sem saber por quê, adotam um comportamento medonho e "escandaloso" diante dos outros, para que as pessoas "melhores" do que eles possam julgá-los pelos canalhas que são.

92

Há algo profundamente filosófico na análise de Dostoiévski do comportamento humano, e Nietzsche e Freud se sentiram atraídos pela obra do autor russo. (Um dos capítulos da novela *O eterno marido*, se chama "Análise".) Proust, que disse que todos os romances de Dostoiévski podiam ter o mesmo título, *Crime e castigo*, estudou-o com mais cuidado do que admitiria. É Proust quem elabora e desenvolve a análise filosófica da motivação psicológica. Em Proust, podemos ver a feliz convivência de todos os elementos de caracterização – e, na verdade, da própria criação literária –, como se fossem cardumes de peixes vistos desde o fundo de vidro de um barco. Assim, seus personagens, em certo sentido, são vistos ao mesmo tempo de fora e na mais profunda introspecção; são "planos", mas analisados longamente por Proust, como se fossem "redondos"; e, claro, o romance é tão extenso que a platitude deles se alonga no tempo e eles deixam de parecer planos. Proust não teme a caricatura e realmente adora "etiquetar" seus personagens com *leitmotiven* ou "características" repetitivas, à moda de Dickens – por exemplo, o avô de Marcel que gosta de repetir "Alerta! Alerta!", e a sra. Verdurin que sempre reclama de dor de cabeça ao ouvir alguma música. Ele usa esse método para "fixar" seus personagens, como faziam os primeiros romancistas ou, mais próximos de sua época, como faziam Dickens, Tolstói e Mann.

Mas sua ficção também se volta contra a tirania das "características" fixas do tipo teofrastiano. Combray é apresentada como um mundo fechado, onde todos se conhecem, e a família de Marcel aparece dotada de uma percepção suprema – em larga medida sustentada pelo costume de "etiquetar" os amigos e conhecidos com *leitmotiven* – sobre quem são as pessoas. Quando alguém informa à tia de Marcel que acabou de ver um estranho no povoado,

ela quer mandar a empregada perguntar ao farmacêutico Camus* quem pode ser aquele: a mera ideia de alguém desconhecido à família já é um ultraje. Mas, como diz Proust, "nossa personalidade social é uma criação do pensamento alheio". Seus personagens de fato mudam de maneira inesperada, e temos de ajustar nossas lentes o tempo inteiro para poder enxergá-los. A família de Marcel tem certeza de conhecer muito bem o sr. Swann; mas Proust mostra que eles viam apenas uma faceta dele, aliás, a menos autêntica. Da mesma forma, Swann se apaixona por Odette, em parte porque ela o faz lembrar da mulher de certo quadro; mas, após muitos meses ardentes, ele descobre que um dos perigos do amor é que ele nos leva a registrar em nosso espírito apaixonado um quadro do ser amado. Por vezes, essas alterações são provocadas por revelações e gestos mínimos, e elas mesmas são de origem misteriosa. Marcel muda de opinião sobre o sr. Legrandin porque o vê conversando animadamente com alguém e inclinando-se de determinada maneira:

> Esse rápido reerguimento fez refluírem, em uma espécie de onda impetuosa e musculada, as ancas de Legrandin, que eu não supunha tão carnudas; e não sei por que essa ondulação de pura matéria, essa vaga toda carnal, sem expressão de espiritualidade [...] despertaram de

* Serei o único leitor viciado no passatempo absolutamente bobo de colecionar os casos de personagens secundários que têm nome de escritores nos livros? O farmacêutico Camus em Proust; outro Camus, este merceeiro, em *Diário de um pároco de aldeia*, de Bernanos; os Pyncheons, em *A casa das sete torres*; Horace Updike, em *Babbitt*; o dentista Brecht, em *Os Buddenbrooks*; Heidegger, uma das testemunhas de Trotta em *Die Kapuzinergruft* [A tumba dos capuchinhos], de Joseph Roth; Madame Foucault em *The Old Wives' Tale* [O conto das velhas senhoras], de Arnold Bennett; o padre Larkin, em *Parenthesis*, de David Jones; o conde Tolstói, soldado em *Guerra e paz*; um homem chamado Barthès nas *Confessions* de Rousseau; e, imaginem só, uma tal sra. Rousseau em Proust...

súbito em meu espírito a possibilidade de um Legrandin completamente diverso daquele que conhecíamos.*

Progresso! Em Fielding e Defoe, e mesmo em Cervantes, muito mais rico, esse tipo de revelação transformadora ocorre no enredo – uma irmã inesperada, um testamento perdido, e assim por diante. Não modifica nossa concepção do personagem. Dom Quixote, embora seja uma *ideia* cômica extremamente profunda, é o mesmo tipo de personagem do começo ao fim do livro. (E é por isso que sua mudança de opinião no leito de morte é tão desconcertante.)

93

Foram essencialmente os russos e os franceses que estabeleceram os termos do romance modernista, tal como ele veio a se desenvolver na Inglaterra e nos Estados Unidos entre 1920 e 1945. Podemos ver a empolgação com esse encontro nos ensaios de Virginia Woolf, sobretudo os escritos nos anos 1910 e 1920, quando ela descobre as novas traduções dos russos para o inglês, feitas por Constance Garnett. Eis o que ela diz em "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1923):

> Depois de ler *Crime e castigo* e *O idiota*, como algum jovem romancista haverá de acreditar em "personagens" como eram pintados pelos vitorianos? Pois a inegável vivacidade de muitos deles é resultado de sua simplicidade. O personagem se calca indelevelmente em nós porque tem poucos traços, e muito destacados. Recebemos as palavras-chaves [por exemplo: "Nunca abandonarei o sr. Micawber"], e, então, como as palavras-chaves são extremamente adequadas, nossa imaginação logo fornece o resto. Mas que palavras-chaves se aplicariam a Raskólnikov, Michkin, Stavróguin ou Aliocha? São personagens sem traço nenhum. Entramos neles como numa imensa caverna.

* Marcel Proust, *O caminho de Swann* (Combray).

Ford Madox Ford concordava (embora seu mestre fosse Flaubert). Com exceção de Richardson, disse ele em *The English Novel*, nada na literatura inglesa merecia nenhuma atenção séria até o aparecimento de Henry James. Para Ford, o romance europeu começou para valer com Diderot:

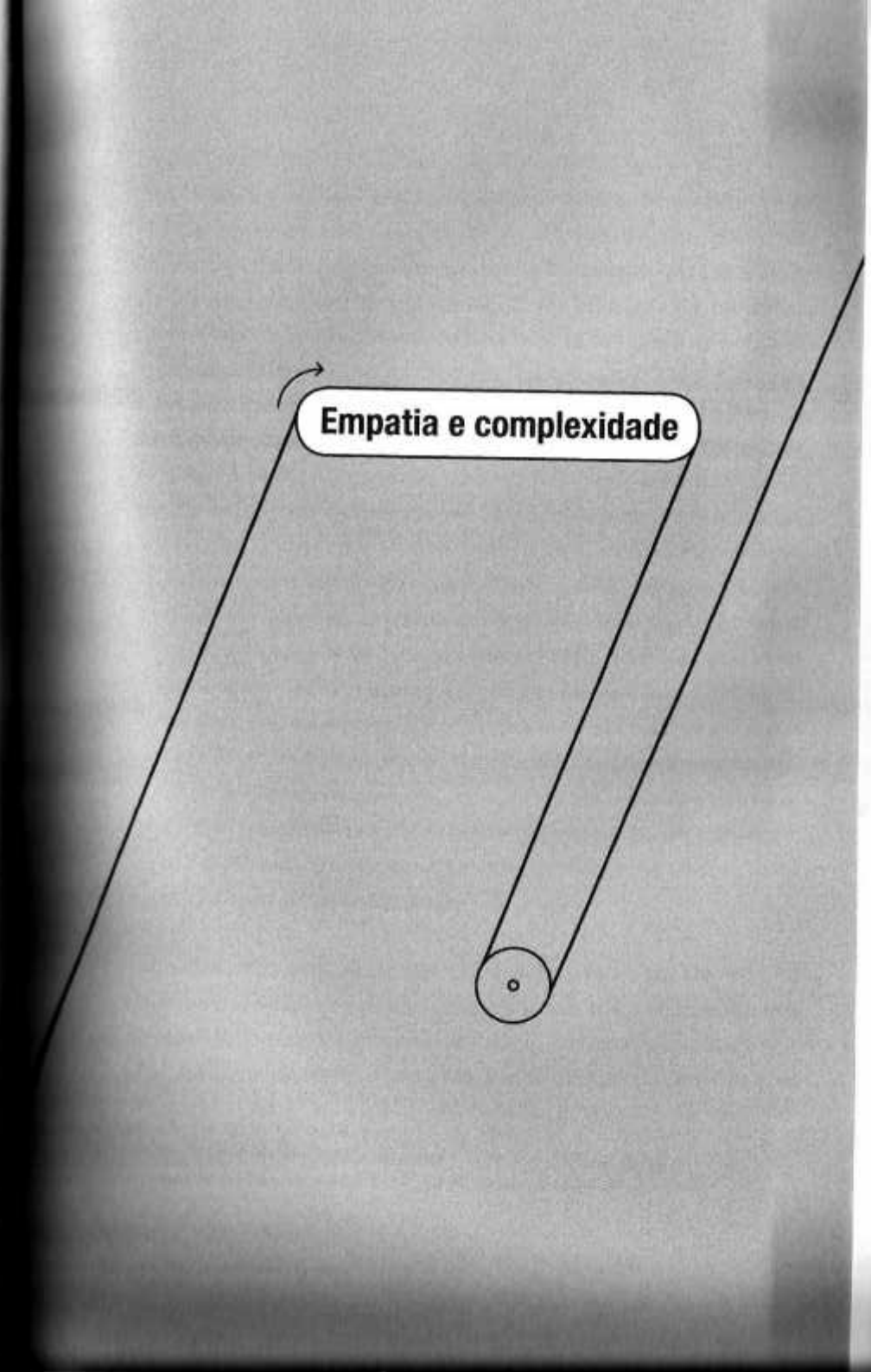
> É a Diderot – e ainda mais a Stendhal – que o romance deve seu grande passo [...] Nesse momento, ficou claro que o romance como tal poderia ser visto como um meio de discussão profundamente sério e multilateral e, portanto, como um veículo para uma investigação profundamente séria do caso humano. Ele atingiu a maioridade.

94

Esse novo tratamento do personagem significou um novo tratamento da forma. Quando o personagem é fixo, a forma é fixa e linear – o romancista começa pelo começo, contando-nos a infância e a formação do herói, continua decididamente até seu casamento, e então avança para o clímax dramático do livro (algo errado com o casamento). Mas, se o personagem é mutável, por que começar pelo começo? Não seria melhor começar pelo meio, então voltar para trás e só então avançar, e depois voltar para trás de novo? É o tipo de forma que Conrad usa em *Lorde Jim* e *O agente secreto*, e que Naipaul e Spark empregam em vários romances.

Será contraditório defender os personagens planos e, ao mesmo tempo, argumentar que o romance se tornou um analista mais

sofisticado de personagens profundos e divididos internamente? Não, se resistirmos à ideia de Forster sobre os personagens planos (o plano é mais interessante do que ele diz) e sobre os personagens redondos (eles são mais complicados do que ele diz). Nos dois casos, o que importa é a *sutileza* da análise.



(95)

Em 2006, o prefeito de Neza, uma área violenta com 2 milhões de habitantes ao nordeste da Cidade do México, decidiu que os policiais da cidade precisavam se tornar "cidadãos melhores". Ele determinou que receberiam uma lista de livros para ler, entre eles, *Dom Quixote*, *Pedro Páramo*, a bela novela de Juan Rulfo, *O labirinto da solidão*, ensaio de Octavio Paz sobre a cultura mexicana, *Cem anos de solidão*, de García Márquez, e obras de Carlos Fuentes, Antoine de Saint-Exupéry, Agatha Christie e Edgar Allan Poe.*

Jorge Amador, comandante da polícia de Neza, acredita que a leitura de ficção pode ajudar seus policiais de pelo menos três maneiras.

> Primeiro, permitindo-lhes que aumentem o vocabulário [...] Depois, dando aos policiais a oportunidade de adquirir experiências através de outrem. "Um policial deve ter conhecimento do mundo, e os livros enriquecem indiretamente a experiência das pessoas." Por fim, diz Amador, há um benefício ético. "Arriscar a vida para salvar a vida e os bens de outras pessoas requer convicções profundas. A literatura pode reforçar essas convicções profundas, permitindo que os leitores descubram outras vidas vividas com o mesmo empenho. Esperamos que o contato com a literatura torne nossos policiais mais empenhados nos valores que juraram defender."

Como isso soa estranhamente antiquado... Hoje em dia, o culto da autenticidade afirma que ninguém tem mais conhecimento do mundo – mais presença no mundo – do que o policial em serviço; milhares de filmes e programas de televisão reverenciam esse

* Ver "Words on the Street", de Ángel Gurría-Quintana, in *Financial Times*, 3 mar. 2006. Agradeço a Norman Ruch por me indicar esse artigo.

dogma. A ideia de que os policiais poderiam conhecer a realidade, tanto quanto já conhecem ou mais, sentados numa poltrona, com o nariz enfiado nos romances, com certeza parece um paradoxo herético para muita gente.

Não precisamos ser tão edificantes* quanto o chefe de polícia mexicano para perceber que ele classificou três aspectos da experiência de leitura literária: a linguagem, o mundo, nossa empatia com os outros. George Eliot, em seu ensaio sobre o realismo alemão, assim expôs essa questão: "O maior benefício que devemos ao artista, seja pintor, poeta ou romancista, é o desenvolvimento da nossa empatia [...] A arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os semelhantes para além de nosso destino pessoal".**

Desde Platão e Aristóteles, as narrativas literária e teatral têm despertado duas grandes discussões recorrentes: uma delas se concentra na questão da mimese e do real (o que a ficção representaria?), e a outra na questão da empatia e em como a narrativa de ficção a põe em prática. Gradualmente, essas duas discussões se fundem, e descobrimos que desde, digamos, Samuel Johnson é um lugar-comum considerar que a identificação com os personagens depende, de certa maneira, da verdadeira mimese da ficção: ver um mundo e seus habitantes fictícios realmente pode ampliar nossa capacidade de empatia no mundo real. Não por acaso o surgimento do romance em meados do século XVIII coincide com o surgimento da discussão filosófica da empatia, sobretudo em pensadores como Adam Smith e Shaftesbury. Smith, em *The Theory of Moral Sentiments* (1759), argumenta algo que hoje é um simples axioma, a saber, que "a fonte de nosso sentimento de solidariedade pela miséria dos outros" brota "trocando imaginariamente de lugar com o sofredor" – ao nos colocarmos na pele dos outros.

Tolstói escreve sobre isso em *Guerra e paz*. Antes de Pierre ser feito prisioneiro dos franceses, ele tinha a tendência de enxergar as pessoas como grupos indistintos, e não como indivíduos particularizados, e de acreditar que não possuía muito livre-arbítrio. Depois de quase morrer nas mãos do inimigo (ele acha que vai ser executado), as pessoas começam a lhe parecer vivas – e ele mesmo passa a se sentir vivo: "Aquela peculiaridade legítima de toda pessoa, que antes perturbava e irritava Pierre, agora constituía a nova simpatia e o novo interesse que ele sentia pelas pessoas".*

(96)

O livro *Reparação*, de Ian McEwan, trata explicitamente dos perigos de não conseguir se colocar na pele dos outros. É o que acontece com a jovem heroína Briony, na primeira parte do romance, quando ela erra ao acreditar que Robbie Turner é um estuprador. Mas o que McEwan procura fazer claramente como romancista, nessa mesma parte do livro, é se colocar na pele dos outros, detendo-se com cuidado nos vários pontos de vista de cada personagem. Emily Tallis, a mãe de Briony, acometida de enxaqueca, está na cama preocupada, pensando nos filhos, mas o leitor não pode deixar de notar que, na verdade, ela não se sai muito bem em imaginar-se no lugar

* Não lemos *a fim de* tirar benefícios da literatura. Lemos literatura porque ela nos agrada, nos comove, é bonita, e assim por diante – porque é viva e nós estamos vivos. É divertido ver a biologia evolucionista girando em círculos quando tenta responder à pergunta: "Por que os seres humanos gastam tanto tempo lendo literatura, se isso não traz nenhum proveito óbvio para a evolução?". As respostas tendem a ser utilitárias – lemos para conhecer melhor nossos iguais, e isso tem uma utilidade darwiniana – ou evasivas: lemos porque a literatura aciona alguns "botões de prazer".

** George Eliot, "The Natural History of German Life" [1856].

* Liev Tolstói, *Guerra e paz*, tomo quatro, quarta parte, capítulo 13.

dos outros, já que a raiva e a preocupação atrapalham sua empatia. Refletindo sobre o período que Cecilia passou em Cambridge, ela pensa sobre sua própria falta de instrução, e de repente, embora sem querer, fica ressentida:

> Quando Cecilia voltou para casa em julho com o resultado das provas finais – e ela ainda tivera a petulância de ficar decepcionada! –, não tinha nenhuma habilitação profissional, nenhum emprego, e continuava precisando encontrar um marido e enfrentar a dura tarefa de ser mãe. E o que teriam a lhe dizer sobre isso suas professoras feministas – aquelas mulheres que tinham apelidos ridículos e faziam medo às alunas? Mulheres metidas a besta, que ficavam famosas na universidade pelas excentricidades mais bobas e inofensivas – passear com um gato na coleira como se fosse um cachorro, andar em bicicleta de homem, exibir-se na rua com um sanduíche na mão. Uma geração depois, essas mulheres tolas e ignorantes já estariam mortas há muito tempo e continuariam sendo reverenciadas na High Table, seus nomes pronunciados com vozes respeitosas.

Nos termos de Adam Smith, Emily é totalmente incapaz de "trocar de lugar" com a filha; na linguagem de um ator ou de um romancista, ela não presta para "ser" Cecilia. Mas é claro que aqui McEwan presta muito bem para "ser" Emily Tallis, usando o estilo indireto livre com o equilíbrio perfeito para se deter na complicada inveja de Emily.

Mais adiante, na mesma parte, ao observar uma lâmpada, Emily vê mariposas atraídas pela luz e lembra que "um professor especialista em alguma ciência" tinha dito que

> era a impressão visual de uma escuridão ainda mais profunda além da luz que as atraía. Embora se arriscassem a ser devoradas, eram obrigadas a obedecer ao instinto que as fazia buscar o lugar mais escuro, do outro lado da luz – o que, no caso, era uma ilusão. Emily achou aquilo um sofisma, ou uma explicação dada só pelo prazer de explicar. Como alguém podia conhecer o mundo visto pelos olhos de um inseto?

Era assim que Emily pensava.

McEwan se refere deliberadamente a um famoso dilema na filosofia da consciência, que teve sua formulação mais conhecida no ensaio de Thomas Nagel, "What is it like to be a bat?" [Como é ser um morcego?]. Nagel conclui que um ser humano não é capaz de trocar de lugar com um morcego, que essa transferência imaginária é impossível: "Até onde eu consigo imaginar (e não vai muito longe), isso só me diz como seria me comportar como se comporta um morcego. Mas a questão não é essa. Quero saber como é ser um morcego para um morcego".* Representando os romancistas, por assim dizer, J. M. Coetzee faz com que Elizabeth Costello, a heroína-romancista de seu livro de mesmo nome, responda explicitamente a Nagel. Costello diz que imaginar como é ser um morcego é a própria definição de um bom romancista. Posso imaginar ser um cadáver, diz Costello, por que então não posso imaginar ser um morcego? (Tolstói, mais uma vez, num trecho eletrizante no final da novela *Khadji-Murát*, imagina como seria ser decapitado, e como seria para a consciência permanecer ativa no cérebro por mais um ou dois segundos depois que a cabeça tiver se separado do corpo. Essa percepção imaginária prenuncia a neurociência moderna, que de fato sugere que a consciência pode continuar ativa por um ou dois minutos após uma decapitação.)

* "What is it like to be a bat?", in *Mortal Questions* [1974].

97

O filósofo Bernard Williams se preocupava com a insuficiência da filosofia moral.* Ele acreditava que grande parte dela, desde Kant, basicamente excluíra os problemas do eu da discussão filosófica. Segundo ele, a filosofia tendia a encarar os conflitos como conflitos de crenças de fácil solução, e não como conflitos de desejos não tão simples de resolver. No livro *Moral Luck* [Sorte moral], ele usou o seguinte exemplo: um homem prometeu ao pai que, após a morte dele, contribuiria para certa entidade filantrópica com a herança. Mas o filho descobre, com o passar do tempo, que o dinheiro não é suficiente para cumprir a promessa feita ao pai e também cuidar dos próprios filhos. Certo tipo de filósofo moral, diz Williams, pensaria que uma maneira de resolver o conflito seria dizer que o filho tinha boas razões para supor, como condição tácita da herança, que só deveria doar o dinheiro à entidade filantrópica depois de atender a preocupações prementes e mais imediatas, como os próprios filhos. Resolve-se o conflito anulando um dos elementos.

Williams julgava que os kantianos tinham a tendência de tratar todos os conflitos de dever dessa maneira, ao passo que seu interesse residia nos "dilemas trágicos", segundo sua expressão, em que alguém se vê perante duas obrigações morais conflitantes, ambas igualmente prementes. Agamênon ou trai o exército ou sacrifica a filha; qualquer uma das opções lhe trará dor e vergonha pelo resto da vida. Para Williams, a filosofia moral deveria examinar a verdadeira estrutura da vida emocional em vez de discorrer sobre o eu em termos kantianos de coerência, princípios e universalidade.

* Ver em especial *Problems of the Self* [1973], *Moral Luck* [1981] e *Making Sense of Humanity* [1995].

Não, diz Williams, as pessoas são incoerentes; elas decidem os princípios conforme o andamento; são determinadas por todo tipo de coisa – a genética, a formação, a sociedade etc.

Williams recorria com frequência à tragédia e à epopeia grega para extrair exemplos de grandes episódios em que vemos o eu se debatendo com "conflitos individuais". O curioso é que Williams nunca, ou quase nunca, fala sobre o romance, talvez porque o romance tenda a apresentar esses conflitos trágicos de maneira menos trágica, menos marcada, em formas mais brandas. Todavia, esses conflitos mais brandos nem por isso são menos interessantes ou profundos: vejam – só para dar um exemplo de situação problemática – as extraordinárias revelações empíricas que o romance nos oferece sobre o casamento e todos os seus conflitos, tanto entre duas pessoas (os cônjuges) como individuais (a pessoa sozinha sofrendo por dentro com um casamento fracassado ou sem amor). Vejam *Rumo ao farol*, tão comovente em parte porque narra não um casamento magnificamente feliz nem mesmo um estrondosamente infeliz, mas um que é apenas adequado, no qual os embates e as pequenas concessões são coisas cotidianas. Eis o sr. e a sra. Ramsay andando pelo jardim e conversando sobre o filho:

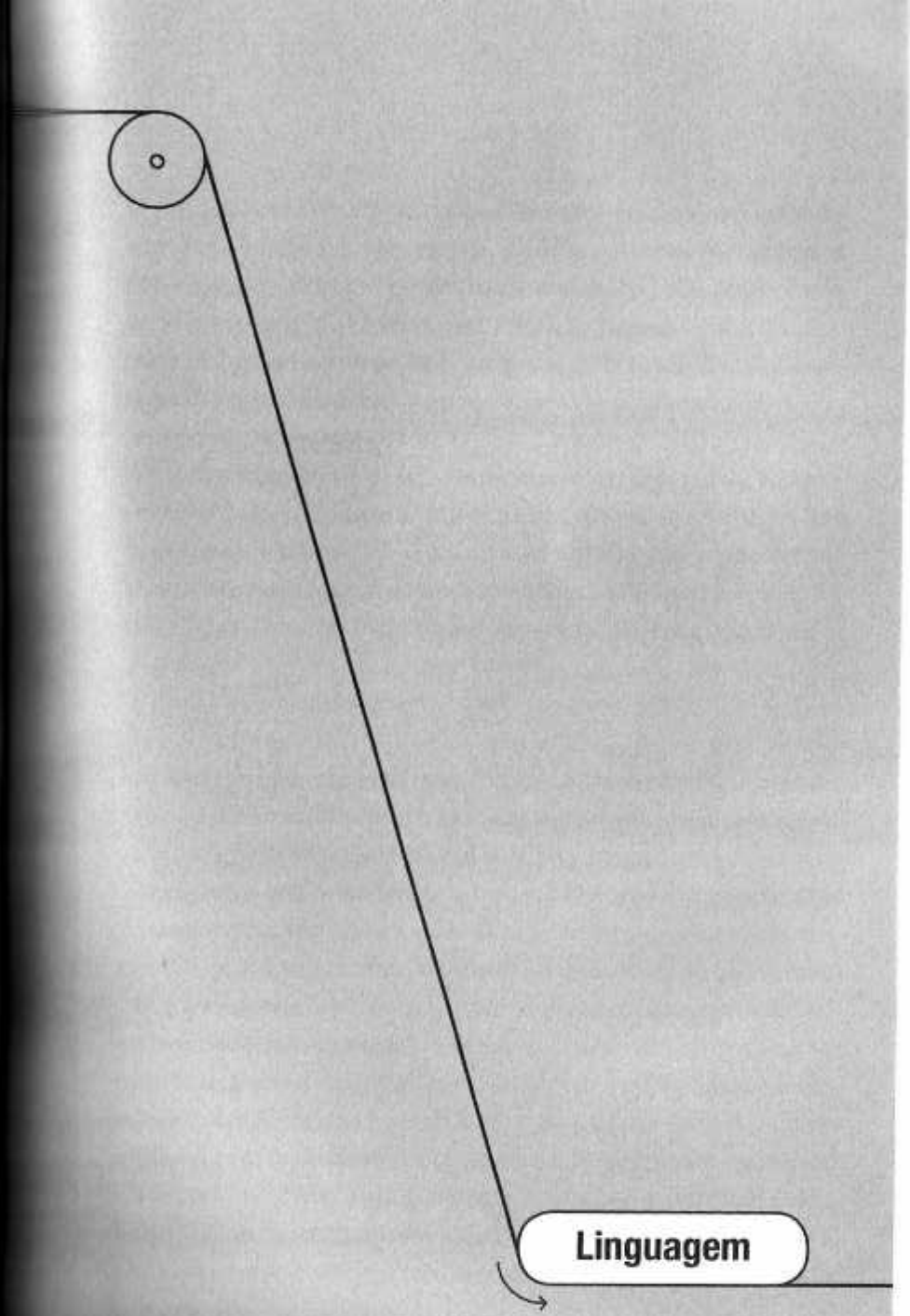
> Houve uma pausa. Ele gostaria que fosse possível convencer Andrew a estudar mais. Perderia todas as oportunidades de ganhar uma bolsa de estudos. Mas ela ficaria orgulhosa com ele do mesmo jeito se não a ganhasse. Eles sempre discordaram a esse respeito. Ela gostava dele por ele acreditar em bolsas de estudo, e ele gostava dela por ela se orgulhar de Andrew no que quer que fizesse.

A sutileza consiste em que ambos discordam, mas mesmo assim querem que o outro continue a ser como é.

O romance, evidentemente, não fornece respostas filosóficas (como disse Tchekhov, basta fazer as perguntas certas). Por outro lado, ele faz o que Williams queria que a filosofia moral fizesse – dá a melhor apresentação da complexidade de nossa estrutura moral. Quando Pierre, em *Guerra e paz*, começa a mudar de ideia sobre si e sobre os outros, ele percebe que a única maneira de entender bem as pessoas é ver as coisas do ponto de vista delas:

> Em suas relações com Villárski, com a princesa, com o médico, com todos aqueles que agora encontrava, havia em Pierre um traço novo que o levava a ganhar a simpatia de todos: era o reconhecimento da possibilidade de todas as pessoas pensarem, sentirem e verem as coisas à sua maneira; o reconhecimento da impossibilidade de dissuadir uma pessoa por meio de palavras [...] A diferença e, às vezes, a completa contradição entre os pontos de vista das pessoas e sua vida, e também entre as próprias pessoas, alegrava Pierre e provocava nele um sorriso irônico e manso.*

* Liev Tolstói, *Guerra e paz*, tomo quatro, quarta parte, capítulo 13.



98

O poeta Glyn Maxwell gosta de aplicar um teste em suas aulas de redação; o mesmo, ao que parece, usado por Auden. Ele apresenta aos alunos o poema "The Whitsun Weddings" [Os casamentos de Pentecostes], de Philip Larkin, tirando algumas palavras. Diz quais classes de palavras – substantivos, verbos, adjetivos – foram omitidas e qual a métrica daquele verso. Os aspirantes a poeta devem preencher os espaços em branco. Larkin está viajando de trem do norte da Inglaterra para Londres e, ao olhar pela janela, registra as cenas que vê. Uma delas é uma estufa, que ele descreve: "*A hothouse flashed uniquely*" [Uma estufa lampejava de modo único]. Maxwell tira o *uniquely*, e avisa aos alunos que falta um advérbio de três sílabas. Nem um único aluno usou *uniquely*. *Uniquely* é único.

99

Em *Além do bem e do mal* [1886], Nietzsche lamenta: "Que tortura são os livros escritos em alemão para aquele que possui o *terceiro* ouvido!". Se a prosa deve ser tão bem escrita quanto a poesia – assim espera o velho modernista –, romancistas e leitores precisam desenvolver o terceiro ouvido. Temos de ler musicalmente, testando a precisão e o ritmo da frase, ouvindo o ruído quase inaudível de associações históricas que se prendem à margem das palavras modernas, prestando atenção nos padrões, nas repetições, nas ressonâncias, decidindo por que uma metáfora é boa e outra não, avaliando de que forma a colocação perfeita do verbo ou do adjetivo confere à frase um caráter matematicamente definitivo. Devemos levar em conta que quase toda a prosa aclamada como bela ("Ela escreve como um anjo") pelo público em geral não é nada disso, que quase todos os romancistas em algum momento

serão indevidamente aclamados por escrever "lindamente", assim como quase todas as flores são em algum momento aclamadas por desprender perfume.

(100)

Num certo aspecto, mesmo a prosa complexa é muito simples – devido ao caráter matematicamente definitivo segundo o qual uma frase perfeita não pode admitir um número infinito de variações; não se pode aumentá-la sem algum prejuízo estético: sua perfeição é a solução de seu próprio quebra-cabeça; não havia como fazê-la melhor.

Existe uma conhecida simplicidade norte-americana, por exemplo, de origem puritana e coloquial, "uma espécie de fogo místico que reduz as coisas aos fundamentos", como diz Marilynne Robinson, em seu romance *Gilead*. Podemos reconhecê-la no sermão puritano, em Jonathan Edwards, nas memórias de Ulysses S. Grant, em Mark Twain, em Willa Cather, em Hemingway. São exemplos óbvios. Mas essa mesma simplicidade também está sempre presente em escritores muito mais elaborados como Melville, Emerson, Cormac McCarthy. "As estrelas caem a noite inteira em tristes arcos." "Os cavalos calculavam o arco de suas passadas entre as sombras no caminho." Essas frases claras estão respectivamente em *Meridiano de sangue* e *Todos os belos cavalos*, de McCarthy, livros cuja prosa às vezes é fantasticamente barroca. O romance *Gilead*, de Marilynne Robinson, atinge uma simplicidade quase sagrada; mas é da mesma pessoa que escreveu *Housekeeping*, romance anterior de Robinson que transbordava de complicadas metáforas e analogias melvillianas. A passagem a seguir, de *Gilead*, é um exemplo de prosa simples ou complexa?

> Hoje de manhã, uma aurora esplêndida passou pela nossa casa a caminho do Kansas. Hoje de manhã, o Kansas acordou se espreguiçando sob um sol soberbamente anunciado, proclamado de ponta a ponta dos céus - mais um dentre a quantidade finita de dias em que esses velhos campos são chamados de Kansas, ou de Iowa. Mas houve um dia, aquele primeiro de todos. A luz é constante; nós apenas circulamos por ela. Portanto, cada dia é, na verdade, a mesma noite e a mesma manhã. O túmulo do meu avô se transformou em luz, e o orvalho, naquele seu trechinho gramado de mortalidade, estava glorioso.

Trechinho gramado de mortalidade – como isso é bonito.

(101)

A prosa é sempre simples *nesse sentido*, porque a linguagem é o meio comum de comunicação diária – ao contrário da música ou da pintura. Nossas humildes posses vêm sendo emprestadas inclusive a escritores dificílimos: os milionários do estilo – difíceis e pródigos estilistas como Sir Thomas Browne, Melville, Ruskin, Lawrence, James, Woolf – são muito prósperos, mas eles usam as mesmas cédulas que nós. "Indefinidos quadrados de ricas cores": é a formulação breve e simples que Henry James usa para descrever os quadros dos Antigos Mestres vistos a certa distância num aposento sombreado em *Retrato de uma senhora*. Mas, paradoxalmente, como aquele "indefinido" é preciso! Não são de fato as melhores palavras na melhor ordem? "O dia ondula amarelo com todas suas messes." Isso é Woolf, em *The Waves* [As ondas]. Sinto-me mortificado com essa frase; um pouco porque não consigo explicar de jeito nenhum por que ela me comove tanto. Posso ver e ouvir a beleza e a estranheza dela. Sua musicalidade é muito

simples. As palavras são simples. E o *significado* é simples também. Woolf está descrevendo o nascer do sol, que acaba preenchendo o dia com seu fogo amarelo. A frase quer dizer algo como: é assim que um campo de trigo num dia de verão vai parecer quando tudo estiver brilhando à luz do sol – um sinal amarelo, um oceano de cores em movimento. *Sabemos* exatamente, de imediato, o que Woolf quer dizer e pensamos: não havia como dizer melhor. O segredo reside na decisão de evitar a imagem usual dos trigais ondulantes e de optar por "*o dia ondula*": o efeito, de súbito, é que o próprio dia, a própria textura e temporalidade do dia, parecem impregnados de amarelo. E aí aquele peculiar "*ondula amarelo*", que parece absurdo (como pode alguma coisa ondular amarelo?), transmite a sensação de que o amarelo tomou conta do dia com tal intensidade que tomou conta também de nossos verbos – o amarelo conquistou nossa ação. Como ondulamos? Ondulamos amarelo. É a única coisa que podemos fazer. A luz do sol é tão absoluta que nos aturde, amolece, rouba-nos a vontade. Oito simples palavras evocam cor, auge do verão, letargia do calor, safra madura.

(102)

Em *Sea and Sardinia* [Mar e Sardenha], Lawrence descreve as pernas curtas do rei Vítor Emanuel, mas diz "*his little short legs*" [suas perninhas curtas]. Ora, num sentido técnico, não há necessidade de ter "*short*" e "*little*" na mesma frase. Se Lawrence estivesse na escola, o professor escreveria "redundante" na margem da página e riscaria um dos adjetivos. Mas, se repetirmos a expressão algumas vezes em voz alta, de repente ela parece inevitável. Precisamos das duas palavras porque, juntas, ficam engraçadas. E, de mais a mais, *short* não significa a mesma coisa que *little*: as

duas gostam uma da companhia da outra, e *little short legs* é mais original do que *short little legs* porque pula mais, é mais absurda, força-nos a tropeçar de leve – tropeçar com perninhas curtas – no ritmo inesperado.

(103)

Não podemos escrever sobre ritmo sem falar de Flaubert, e assim, mais uma vez, como alguém que vive relendo as velhas cartas de um antigo amor, volto a ele. Claro que, antes de Flaubert, outros autores se mortificaram com o estilo. Mas nenhum romancista se preocupou tanto ou tão publicamente, nenhum romancista fez da poética "da frase" um fetiche no mesmo grau que ele, nenhum romancista levou a tais extremos a potencial separação entre forma e conteúdo (Flaubert sonhava em escrever, como dizia, um "livro sobre nada"). E, antes dele, nenhum romancista se compenetrou tanto em refletir sobre questões técnicas. Com Flaubert, a literatura se tornou "essencialmente problemática", como definiu um estudioso.*

Ou apenas moderna? O próprio Flaubert aparentava certa nostalgia pelos grandes escritores espontâneos que vieram antes dele, as feras do instinto que apenas seguiam em frente, como Molière e Cervantes; eles, como dizia Flaubert em suas cartas, "não tinham nenhuma técnica". Por sua vez, ele próprio estava comprometido com uma "labuta atroz" e com o "fanatismo". Esse fanatismo se aplicava à musicalidade e ao ritmo da frase. Sob muitos aspectos, esse trabalho monástico é companheiro inseparável do romancista moderno. Os ricos estilistas – os Bellows, os Updikes – adquiriram consciência recente dessa sua riqueza; mas o estilista mais

* Stephen Heath, in *Flaubert: Madame Bovary* [1992].

simples – Hemingway, por exemplo – também adquiriu consciência da sua simplicidade, que agora parece uma forma de riqueza altamente controlada e minimalista, um estilismo da renúncia. O realista sente Flaubert a vigiá-lo: está bom escrito assim? Mas o formalista ou o pós-moderno também têm suas dívidas com Flaubert, ao sonhar com um livro sobre nada, um livro alçando voo só pelo estilo. (Alain Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute, criadores do *nouveau roman*, deram explicitamente a Flaubert o crédito de seu grande precursor.)

Flaubert adorava ler em voz alta. Ele levou 32 horas para ler a dois amigos aquela exuberância lírica fantástica que é *A tentação de Santo Antônio*. E, quando jantava na casa dos irmãos Goncourt, em Paris, gostava de ler exemplos de coisas mal escritas. Turguêniev disse que não conhecia "nenhum outro escritor que fosse tão exigente daquela maneira". Mesmo Henry James, o mestre estilista, ficava um tanto apavorado com a devoção religiosa de Flaubert em assassinar a repetição, os clichês indesejados, as sonoridades deselegantes. A cena de trabalho se tornou célebre: o escritório em Croisset, a janela dando para o rio lento lá fora, e dentro o normando corpulento, enrolado em seu roupão, coroado pela fumaça do cachimbo, resmungando e reclamando da lentidão do trabalho, cada frase composta com o vagar e o esforço com que se arma um pavio.*

* Mas nos perguntamos se ele não passava boa parte do tempo apenas dormindo e se masturbando. (Flaubert comparava frases a ejaculações.) Muitas vezes, a tortura do estilista parece ser uma fachada para o bloqueio do escritor. Era o caso do maravilhoso autor norte-americano J. F. Powers, por exemplo, que, como gracejava Sean O'Faolain num tom wildeano, "passava a manhã pondo uma vírgula e a tarde ruminando se devia trocá-la ou não por um ponto e vírgula". Mais frequente, penso eu, é o tipo de rotina literária atribuída ao escritor inglês menor A. C. Benson, que não fazia nada a manhã inteira e depois passava a tarde escrevendo elogios sobre o que tinha feito de manhã.

E o que Flaubert entendia por estilo, por musicalidade de uma frase? Esta é de *Madame Bovary* – Charles se sente estupidamente orgulhoso por ter engravidado Emma: "*L'idée d'avoir engendré le délectait*". Tão compacta, tão precisa, tão rítmica. A tradução literal é: "A ideia de ter engendrado deliciava-o". Geoffrey Wall, em sua tradução para a Penguin, escreve assim: "*The thought of having impregnated her was delectable to him*" [O pensamento de tê-la engravidado lhe era deleitável]. Isso é bom, mas coitado do pobre tradutor. Pois o inglês é um primo pobre do francês. Leiam o francês em voz alta, como faria Flaubert, e encontrarão quatro sons de "ê" em três palavras: "*l'idée, engendré, délectait*". Uma tradução para o inglês que tentasse imitar a musicalidade intraduzível do francês – que tentasse imitar a rima – soaria como um hip-hop bem ruinzinho: "*The notion of procreation was a delectation*" [A noção de procriação era uma deleitação].

(104)

Mas, mesmo que Flaubert lance uma sombra que acompanha o desenvolvimento do estilo na literatura, nosso senso de musicalidade no estilo varia constantemente. Flaubert temia a repetição, mas Hemingway e Lawrence a tomariam como base para seus mais belos efeitos. Eis Lawrence de novo, em *Sea and Sardinia*:

> Muito escuro sob a grande alfarrobeira quando seguimos degraus abaixo. Escuro ainda o jardim. Perfume de mimosa, e então de jasmim. A bela árvore mimosa invisível. Escuro o caminho de pedra. A cabra bale de seu curral. A tumba romana quebrada que se inclina por sobre a trilha do jardim não me cai em cima quando deslizo sob seu maciço declive. Ah, jardim escuro, jardim escuro, com tuas olivas e teu vinho, tuas nêsperas e amoras e tantas amendoeiras, teus terraços íngremes

bordejando escarpas por sobre o mar, estou te deixando, esgueirando-me fora. Por entre as sebes de alecrim afora, pelo portão alto afora, para a cruel ladeira de pedra. Sob os eucaliptos grandes e escuros, por sobre a correnteza, rumo ao povoado. Até aí cheguei.

Lawrence está saindo de uma casa siciliana ao amanhecer, dirigindo-se ao cais da balsa: "Estou te deixando, esgueirando-me fora". É seu adeus a tudo o que amava no lugar. O trecho é um exemplo de simplicidade e de musicalidade. Seu caráter complexo consiste no esforço de Lawrence em usar sua prosa para registrar, minuto a minuto, o doloroso *largo* desse adeus. Cada frase se torna mais lenta, como se fizesse sua própria despedida: "Perfume de mimosa, e então de jasmim. A bela árvore mimosa invisível". Primeiro sentimos o perfume, e depois vemos – ou percebemos – a árvore. Depois o caminho. Frase após frase.

Enquanto isso, a escuridão vai se desfazendo com a aurora, e é por isso que Lawrence repete a palavra "escuro". De fato, a cada vez que repete a palavra, ela muda um pouco, porque a cada vez Lawrence muda o objeto a que se refere "escuro": *muito escuro, ainda escuro, escuro o, jardim escuro, os eucaliptos grandes e escuros.* A repetição, no fundo, não é realmente repetição. É alteração: a luz do amanhecer está dissolvendo essa escuridão aos poucos. E, ao fim de tudo isso, o escritor só chegou ao caminho: "Até aí cheguei". E isso pode descrever também o movimento da prosa. Até aí: tão perto e tão longe. Tão pouco, e tanto.

105

Escutem um ouvido intensamente musical em ação: o de um dos maiores estilistas da prosa norte-americana, Saul Bellow, diante do qual até autores de andar ligeiro – os Updikes, os DeLillos, os Roths – parecem pernetas. Como todo romancista sério, Bellow lia poesia: Shakespeare em primeiro lugar (ele sabia de cor trechos inteiros das peças, desde os tempos de escola em Chicago), depois Milton, Keats, Wordsworth, Hardy, Larkin e o amigo John Berryman. E, por trás de tudo isso, num inglês que remonta à mais longínqua antiguidade, a Bíblia do rei Jaime. Um rio "encrespado, verde, enegrecido, vítreo"; Chicago "azul com o inverno, marrom com o entardecer, cristal com a geada"; ou Nova York como "puros muros, espaços cinza, lagoas secas de piche e cascalho". Segue-se um parágrafo do conto "The Old System" [O velho sistema], em que Isaac Braun, num estado de grande agitação, corre para pegar o avião no aeroporto de Newark.

No ônibus do aeroporto, ele abriu o exemplar dos Salmos de seu pai. As letras hebraicas pretas apenas se escancaravam como bocas abertas com a língua pendendo para fora, apontando para cima, flamejantes, mas caladas. Ele tentou – esforçando-se. Não adiantou. O túnel, os pântanos, o esqueleto dos carros, entranhas de máquinas, entulhos, gaivotas, contorno de Newark tremulando em ardente verão, prendiam minuciosamente sua atenção [...] Então no jato correndo com fúria concentrada para decolar – a potência para se arrancar da terra magnética; e mais: quando ele viu o chão se inclinar para trás, o avião se erguendo da pista, disse a si mesmo em nítidas palavras internas: "*Shema Yisrael*, ouve, ó Israel, Deus é Um só!" À direita, Nova York se curvava gigantescamente em direção ao mar, e o avião recolhendo as rodas num solavanco virou para o lado do rio. O Hudson verde no verde, e áspero de maré e vento. Isaac soltou a respiração que estava segurando, mas continuou com o cinto bem apertado. Acima das pontes maravilhosas, por sobre as nuvens, navegando na atmosfera, mais do que nunca você sabe que não é nenhum anjo.

Bellow tinha o hábito de escrever sobre viagens aéreas, em parte, imagino eu, porque essa era sua grande vantagem em relação aos rivais mortos, aqueles escritores que nunca tinham visto o mundo lá do alto das nuvens: Melville, Tolstói, Proust. E como ele se sai bem! Notem, em primeiro lugar, que o ritmo do trecho nunca diminui. Bellow arrola uma lista sempre repetindo o artigo definido, e de repente larga os "o" e "os" pelo caminho: "*O* túnel, *os* pântanos, *os* esqueletos dos carros, / entranhas de máquinas, entulhos, gaivotas, contorno de Newark". O efeito é desestabilizador, provoca agitação. (Desse modo, esse trecho também é uma versão do estilo indireto livre, lutando para captar ou imitar a ansiedade e o nervosismo de Isaac Braun, os olhos que não conseguem reter as coisas vistas pelo vidro do ônibus.) E frase após frase o mundo é capturado com uma borbulhante originalidade: Newark vista como "contorno" e "tremulando em ardente verão", o jato "correndo com fúria concentrada para decolar" (frase que, em sua pressa, sem pontuação, sugere a própria fúria concentrada), Nova York que, quando o avião decola, "se curvava gigantescamente em direção ao mar" (leiam a frase em voz alta, e vejam como as próprias palavras – "se curvava gi-gan-tes-ca-men-te em direção ao mar" – prolongam a experiência, de modo que a própria linguagem encarna o enjoo que está descrevendo); o ritmo elegante e inesperado de "O Hudson verde no verde, e áspero de maré e vento" ("verde no verde" capta com muita precisão as várias tonalidades de verde que vemos em grandes volumes de água fria, quando estamos a milhares de metros de altitude); e finalmente "navegando na atmosfera" – não é exatamente assim que sentimos a liberdade do voo? E, no entanto, até esse momento, não tínhamos palavras que se adequassem à sensação; até esse momento, estávamos relativamente privados de expressão; até esse momento, detínhamo-nos comodamente numa eloquência falha.

Como esse tipo de elaboração estilística evita o dilema, mencionado antes, de Flaubert, Updike e David Foster Wallace, em que o romancista usa palavras que seu desfortunado personagem nunca poderia usar? Não evita. A tensão permanece, e Bellow tem de nos lembrar que Newark "prendia minuciosamente sua [de Isaac] atenção", como se dissesse: "Vocês veem, Isaac está realmente olhando essas coisas com a mesma atenção que eu". Mas os detalhes e ritmos de Bellow são tão móveis, tão dinâmicos, que parecem menos vulneráveis à acusação de esteticismo do que os de Flaubert ou Updike. Aquela parede lisa de prosa, pré-fabricada, que Flaubert queria que nos surpreendesse – "Como surgiu tudo isso?" –, aqui é uma treliça mais áspera, através da qual temos a impressão de vislumbrar o processo de elaboração do estilo. Essa textura, esse ritmo mais encrespado é, pelo menos para mim, uma das razões pelas quais raramente sinto em Bellow um lirismo invasivo, apesar de seu alto grau de elaboração estilística.*

106

Uma maneira de distinguir a prosa engenhosa da prosa realmente interessante é observar, no primeiro caso, a falta de variedade dos registros. Um bom livro de suspense é, em geral, escrito num estilo fixo: o análogo musical seria uma música avançando em uníssono, a melodia marcada apenas por intervalos de oitavas, sem nenhuma harmonia no meio. Por outro lado, a prosa rica e audaciosa se serve da harmonia e da dissonância, e é capaz de

* Georg Lukács, em *Estudos sobre o realismo europeu*, faz distinção entre o detalhe imobilizado de Flaubert e Zola e o detalhe mais dinâmico de Tolstói, Shakespeare e Balzac. Lukács tomou essa ideia a *Laocoonte* [1766], de Lessing, em que ele elogia a descrição que Homero faz do escudo de Aquiles, não como algo acabado e completo, mas "como um escudo que está sendo feito".

se mover. Na escrita, "registro" é apenas outro nome para uma espécie de dicção, que é apenas outro nome para certa maneira específica de dizer alguma coisa – assim, falamos em registro "elevado" e registro "baixo" (por exemplo, o elevado "pai" e o mais baixo "papai"), dicção castiça e dicção popular, dicção heroico-cômica, os registros dos lugares-comuns, e assim por diante.

Costumamos esperar, por convenção, que a prosa seja escrita num único registro invariável – um bloco sólido, tal como todo mundo concorda em se vestir de preto num enterro. Mas essa é uma convenção social, e a prosa setecentista, por exemplo, é excelente em subverter essa expectativa, ao conseguir criar comicidade com a mistura de diferentes registros, que não imaginávamos ocupando o mesmo espaço. Vimos como Jane Austen zombava de Sir William Lucas, ao escrever que ele construíra uma casa nova, denominada a partir daquela data Lucas Lodge". Com as palavras "denominada a partir daquela data" e, sobretudo, com o particípio tão ornamental "denominado", Austen emprega um registro imponente (ou uma dicção pomposa) para arremedar a própria pomposidade de Sir William. Mais sutilmente, em *Emma*, a sra. Elton, a caminho da abadia de Donwell para colher morangos, aparece vestida em "todo o seu aparato de felicidade, sua grande touca e sua cestinha". A expressão "aparato de felicidade" é, claro, absolutamente hilariante, e, como na passagem sobre Lucas Lodge, a graça se deve à elevação, à ascensão de registro com o uso da palavra "aparato". Sugerindo eficiência técnica, a palavra pertence ao registro científico que destoa do "de felicidade". Um aparato de felicidade parece mais um dispositivo de tortura às avessas do que uma touca e uma cestinha e indica uma espécie de teimosia, de persistência, que combina com a personalidade da sra. Elton e é de cortar o coração.

As brincadeiras de Austen se encontram em escritores modernos tão díspares como Muriel Spark e Philip Roth. Em

A primavera da srta. Jean Brodie, Jenny, uma das meninas, um dia topa com um exibicionista; ou, como Spark diz com senso de humor, "foi abordada por um homem que se exibia jubilosamente ao lado do Rio de Leith". O advérbio "jubilosamente" é maravilhoso de tão inesperado e parece totalmente descabido na frase. Retira o ar ameaçador do incidente e converte-o quase num conto de fadas. "Rio de Leith", em maiúscula, introduz um registro heroico-cômico absurdo que Pope aplaudiria. O Rio de Leith é um mero riacho; a insistência em nomeá-lo torna o episódio ainda mais engraçado, e a semelhança sonora com Letes é muito divertida. É possível ouvir o tom cômico nessas diferentes dicções e dar risada sem precisar entender a razão.*

Philip Roth faz algo parecido neste trecho de *O teatro de Sabbath*. Mickey Sabbath, um diabólico sedutor e misantropo, mantém um caso longo e ardente com uma croata-americana, Drenka:

> Ultimamente, quando Sabbath sugava os peitos úberes de Drenka – úbere, a raiz da palavra *exuberante*, que é formada de ex e *uberare*, ser fecundo, transbordar, como a deusa Juno reclinada no quadro de Tintoretto, no qual a Via Láctea jorra da teta dela –, quando chupava com

* Em parte são as mudanças de registro que nos dão a sensação de uma *voz* humana falando conosco – a voz de Austen, de Spark, de Roth. Da mesma, forma, um personagem dançando entre os registros soa real para nós, seja Hamlet ou Leopold Bloom. Os movimentos na dicção captam um pouco da instabilidade e da amplidão do pensamento real: David Foster Wallace e Norman Rush exploram esse lado e obtêm efeitos consideráveis. Os dois romances de Rush, *Mating* [Acasalando] e *Mortals* [Mortais], estão cheios das mais fantásticas mudanças de dicção, e o resultado é a criação de uma voz americana estranha, mas real, ao mesmo tempo coloquial e supereducada: "Esse *jeu* manteve seu caráter engraçado, mas chegou uma época em que comecei a senti-lo como uma forma dissimulada de sabotar meu período de depressão, pois ele me preferia alegre, naturalmente". Ou: "Eu vivia frenética e cismava com tudo. Qualquer coisa me tirava do sério".

um frenesi insaciável que fazia Drenka virar a cabeça em êxtase para trás e gemer (como a própria Juno pode outrora ter gemido), "Dá para sentir lá no fundo da minha boceta", ele se sentia penetrado pelo mais ardente desejo da sua falecida mãezinha.

Que mistura mais assombrosamente blasfema! A frase é realmente suja, em parte porque se encaixa na conhecida acepção de "sujeira" – algo que não cabe ali, o que por sua vez é a própria definição da mistura de dicção elevada e dicção vulgar. Mas por que Roth entra nesses movimentos e rodeios tão barrocos? Por que escrever tão complicado? Se pegarmos só o tema direto da frase e deixarmos tudo no devido lugar – isto é, se tirarmos a mistura de registros –, entenderemos a razão. Uma versão simples sairia assim: "Ultimamente, quando Sabbath chupava os seios de Drenka, se sentia penetrado pelo mais ardente desejo de sua falecida mãe". Ainda é engraçado, por causa da transferência da amante para a mãe, mas não é *exuberante*. Assim, a primeira coisa que a complexidade consegue é representar a exuberância, o gozo impaciente e o desejo caótico, do sexo. Em segundo lugar, a longa sentença entre travessões, com seu pedantismo cômico, sobre a origem latina de úbere e a pintura de Juno de Tintoretto, funciona, como num teatro de variedades, para adiar e preparar a chegada do clímax com "ele se sentia penetrado pelo mais ardente desejo da sua falecida mãezinha". (Também prepara e torna mais chocante e inesperada a entrada de "boceta".) Em terceiro lugar, como o cômico da frase inclui essa passagem de um registro para outro – do peito da amante para o peito da mãe –, encaixa bem que o estilo imite essa mudança escandalosa, entregando-se a suas oscilações estilísticas, subindo e descendo como um eletrocardiograma alucinado: assim temos "sugava" (registro elevado), "peitos" (médio), *uberare* (elevado), quadro de Tintoretto (elevado),

"no qual a Via Láctea jorra da teta dela" (vulgar), "frenesi insaciável" (registro elevado, bastante formal), "como Juno pode outrora ter gemido" (ainda bem elevado), "boceta" (muito vulgar), "penetrado pelo mais ardente desejo" (de novo registro elevado e formal). Insistindo em igualar todos esses níveis de registro, o estilo da frase funciona como deveria, encarnando o significado, e o próprio significado, claro, consiste no escândalo de igualar registros diferentes. *O teatro de Sabbath* é um retrato apaixonado, extremamente engraçado, repulsivo e muito comovente do escândalo da sexualidade masculina, constantemente associada no livro à própria vitalidade em si. Ser capaz de ter uma ereção de manhã, ser capaz de seduzir mulheres tendo mais de sessenta anos, ser capaz de continuar a escandalizar a moral burguesa, de dizer todo santo dia, como Mickey faz ao envelhecer: "Fodam-se as ideologias louváveis!", é estar vivo. E esse trecho é absolutamente vivo, e é vivo pela maneira como fere de modo escandaloso as normas do decoro. Quem Mickey está fodendo nesse trecho: Drenka, Juno ou a mãe? As três. Roth capta muito bem o lado carente e infantil da sexualidade masculina, em que o peito da amante na verdade ainda é a teta-chupeta da mamãe, porque mamãe foi a primeira e única amante. Assim, é inevitável que Drenka seja santa (mãe, Juno) e puta (porque não pode ser tão boa como era mamãe). Seguindo a misoginia clássica, a mulher é adorada e odiada pelos homens por ser a fonte da vida – a Via Láctea flui do peito, e as crianças saem de entre suas pernas ("O Monstro do Ventre da Origem", como diz Allen Ginsberg em *Kaddish*). Os homens não têm como rivalizar com tudo isso, mesmo que, como Mickey ou o último Yeats, se entreguem furiosamente à "vitalidade" masculina. E notem a sutileza com que Roth, ao usar o verbo "penetrar" no particípio ("penetrado pelo mais ardente desejo"), inverte a pretensa ordem macho-fêmea.

Mickey, que supostamente está *penetrando* (em sentido sexual) essa mãe-puta ao *entrar* nela, na verdade está sendo *penetrado* ou entrado – sendo fodido – pela mulher que o deu à luz. Tudo isso numa única magnífica frase.

(107)

A metáfora é análoga à ficção porque sugere uma realidade rival. É o processo imaginativo inteiro numa única ação. Se comparo as telhas de um telhado às costas de um tatu, ou – como fiz antes – minha careca a círculos ingleses (ou, em dias muito ruins, àquele anel de mato deitado feito pelas pás de um helicóptero quando ele pousa num campo), estou lhes pedindo que façam o que Conrad disse que a literatura devia fazer com o leitor: *ver*. Estou lhes pedindo que imaginem outra dimensão, que concebam uma semelhança. Toda metáfora ou símile é uma pequena explosão de ficção dentro da ficção maior do conto ou do romance. Quase no final de *The Rainbow*, Ursula, na sacada do hotel, olha a vista de Londres. Está amanhecendo, e "as lâmpadas do Piccadilly, estendendo-se ao lado das árvores do parque, iam ficando pálidas, parecendo mariposas". Pálidas e parecendo mariposas! De cara, entendemos exatamente o que Lawrence quer dizer, e no entanto, até esse momento, nunca tínhamos *visto* essas luzes como mariposas.

E é claro que essa explosão da ficção-dentro-da-ficção não é exclusivamente visual, assim como nenhum detalhe na literatura é exclusivamente visual. "Quando falava, ele acariciava os dois lados de suas suíças como se quisesse afagar simultaneamente as duas metades da monarquia." É uma frase de Joseph Roth, no romance *Radetzkymarsch*, que narra o declínio de uma família nos últimos anos do Império Austro-húngaro. As duas metades da monarquia são, portanto, a Áustria e a Hungria. É uma imagem fantástica,

estranhamente surreal e intrigante, mas não podemos dizer que o símile nos faz enxergar as duas metades das suíças, como tampouco Shakespeare (ou seu colaborador) pretende que se visualize alguma coisa quando um pescador em *Péricles* exclama: "Eis aí um peixe suspenso na rede como o direito do pobre na lei". A metáfora de Roth é do mesmo tipo de símile hipotético ou analógico – "como se" – que Shakespeare adora. Espirituosamente, ela nos diz alguma coisa sobre a devoção desse burocrata aos Habsburgo; capta-o num gesto estranhamente simbólico.

(108)

Certa vez Wittgenstein reclamou que os símiles de Shakespeare eram, "*no sentido comum*, ruins".* Sem dúvida ele se referia ao gosto de Shakespeare pela extravagância metafórica e à sua tendência de misturar as metáforas, como quando Henrique se queixa da "fronteira taciturna da testa de um criado" em *Henrique IV*, parte 1. Alguns leitores vão alegar que uma testa não pode ser uma fronteira, e que uma fronteira não pode ser taciturna. Mas aqui, assim como no exemplo de Lawrence, a metáfora está cumprindo seu papel; está impelindo nossa imaginação para um novo significado. Um exemplo melhor – que também envolve uma testa – aparece em *Macbeth*, quando Macbeth observa a esposa sonâmbula e implora ao médico para "Apagar males escritos no cérebro". Wittgenstein não aprovaria, mas no fim das contas Wittgenstein não era um leitor muito literário. Aquela imagem estranha é capaz de juntar a ideia de problema como uma sentença de condenação "escrita" pelos deuses, a ideia corrente do cérebro como um livro

* Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, G. H. von Wright e Heikki Nyman [orgs.], trad. Peter Winch [1980].

no qual estão escritos nossos pensamentos, e a ideia das linhas numa testa enrugada, linhas escritas na testa pela preocupação. Os leitores e o público do teatro apreendem esses sentidos num lampejo, sem precisar desmontá-los laboriosamente como acabei de fazer.

Na verdade, existe um caso em que a metáfora mista é inteiramente lógica, sem nenhum traço de aberração. Afinal, a metáfora já é uma mistura de agentes disparatados – uma testa, de fato, não é como uma fronteira –, e assim a metáfora mista pode ser entendida como a essência, a hipóstase da metáfora: se uma testa pode ser como uma fronteira, segue-se que uma fronteira pode ser taciturna. O que desagrada na metáfora mista do jargão contemporâneo é que ela tende a juntar dois clichês diferentes, como, por exemplo: "Num mar de desespero, ele conseguiu a parte do leão". O aspecto metafórico fica obscurecido, levado quase à inexistência, pela presença conjunta de dois ou mais clichês (que, por definição, já são metáforas sem brilho ou mortas). Mas as metáforas de Shakespeare geralmente pertencem a um campo especulativo, e não mecânico, no qual leitores e plateia já foram convidados a abandonar um mundo familiar de correspondências costumeiras (como quando, por exemplo, Macbeth compara a piedade a um bebê recém-nascido). Certa vez Henry James foi criticado por usar metáforas mistas num romance e respondeu que não tinha usado metáforas mistas, e sim "metáforas vagas": "Por último, a metáfora de embuçar a vergonha com um esplendor que não faz perguntas é, de fato, um pouco mista; mas é essencialmente uma metáfora vaga – não é um símile –; não pretende navegar em águas perigosas".* (E notem que James, metaforista inveterado, tem de

* Carta a Grace Norton, mar. 1876, in Philip Horne [org.], *Henry James: A Life in Letters* [1999].

aplicar uma metáfora, navegar em águas perigosas, para explicar as próprias metáforas.)*

Mas os símiles e as metáforas, pelo menos as visuais, realmente pretendem, na maioria dos casos, navegar em águas perigosas, e dão aquela sensação de algo novo e recém-pintado diante de nossos olhos. Eis quatro descrições metafóricas do fogo, todas excelentes. Lawrence, observando o fogo numa lareira, menciona "Aquele buquê impetuoso de novas chamas na lareira" (*Sea and Sardinia*). Hardy descreve "Uma mancheia escarlate de fogo" no chalé de Gabriel Oak, em *Far from the Madding Crowd* [Longe da multidão raivosa]. Bellow usa esta frase no conto "A Silver Dish" [Um prato de prata]: "As chamas azuis ondularam no fogo de carvão como um cardume de peixes". E Norman Rush, no romance *Mortals*, situado em Botsuana, mostra o herói chegando a uma aldeia deserta, onde vê que o "fogo da cozinha acenava em alguns *lalwapas*" (na África o *lalwapa* é uma espécie de pátio). Assim: um buquê impetuoso (D.H.L.), uma mancheia de fogo escarlate (T.H.), um cardume de peixes (S.B.), um fogo acenando (N.R.). Há alguma delas que seja melhor do que as outras? Cada uma funciona de maneira levemente diferente. A de Bellow e a de Lawrence são talvez as mais visuais – podemos ver com o olho do espírito as chamas brilhantes como flores e ondulantes como peixes (notem que Bellow escreve "um cardume de peixes", e não "um cardume de peixe", exatamente porque o plural soa mais numeroso, mais ondulante). Hardy talvez seja o mais prosaico, mas tem uma ousadia muito própria: conse-

* James, quando quer, consegue navegar nas águas perigosas das analogias, assim refutando muito bem a crítica caluniosa que Nabokov escreveu na carta a Edmund Wilson. Em *The American Scene*, escrito em 1907, James compara a silhueta de Manhattan, já bastante povoada, a uma almofadinha de costura em que os alfinetes foram fincados às escuras, de qualquer jeito. Mais adiante, no mesmo livro, ele compara o perfil da cidade a um pente virado para cima, com dentes faltando.

guimos pensar numa mancheia ou num punhado de pó, mas não numa mancheia de fogo, pois mantemos, justamente, as mãos afastadas do fogo. A de Rush é maravilhosa. A chama de fato acena (isto é, meneia, se curva, se inclina, diminui, aumenta), mas quando é que iríamos pensar no verbo "acenar"? Como a mancheia de Hardy, acenar é ousado precisamente por ser um verbo nada flamejante. Um cão acena com a cauda, e alguém concorda acenando a cabeça, mas a chama faz parte de um mundo diferente dessa intimidade acolhedora. A de Lawrence é a mais ousada em termos verbais porque, além de comparar as chamas a um buquê de flores (e realmente as chamas estão reunidas numa lareira, tal como um buquê reúne flores num vaso), há o acréscimo de "impetuoso" ao "buquê" – "um buquê impetuoso" –, que é mais uma metáfora dentro da metáfora maior, pois as chamas podem vir com ímpeto para nosso lado, mas os buquês não. Sob certo aspecto, é uma metáfora mista. Portanto, Lawrence é o único dos quatro a nos dar duas metáforas ao preço de uma. (E *novas* chamas, acompanhando a ideia de flores novas, frescas, talvez introduzam uma terceira metáfora.)

Esses quatro exemplos nos mostram que muitas vezes o salto para o anti-intuitivo, para o exato contrário daquilo que estamos tentando comparar, é o segredo da metáfora vigorosa. As chamas estão totalmente distantes das flores, dos peixes, das mancheias e dos acenos. Sem dúvida é esse o princípio, se não o efeito, da técnica a que os formalistas russos deram fama: o *ostranenie*, ou estranhamento. Céline, em seu romance *Viagem ao fim da noite*, nos arranca ao familiar comparando a hora do congestionamento em Paris a uma catástrofe: "A gente pensaria ao vê-los todos fugindo para aquele lado que aconteceu uma tragédia lá para as bandas de Argenteuil, que é a terra deles que está queimando". Nabokov, mostrando suas raízes simbolistas e formalistas em *The Gift* [O presente], compara uma mancha de óleo com cores do arco-íris a um

"periquito do Asfalto". É claro que, sempre que se faz uma comparação extravagante entre x e y, e quando existe uma grande distância entre x e y, chama-se a atenção para o fato de que, na verdade, x não é nada parecido com y, e também para o esforço de inventar tais extravagâncias.

O tipo de metáfora que mais me agrada, porém, como as citadas sobre o fogo, é aquela que cria um estranhamento e logo em seguida faz uma conexão, e, ao fazer tão bem esta última, oculta o primeiro. O resultado é um pequeno choque de surpresa, seguido por uma sensação de inevitabilidade. Em *Rumo ao farol*, a sra. Ramsay dá boa-noite aos filhos e fecha cuidadosamente a porta do quarto, deixando "a língua da porta se estender devagar na fechadura". A metáfora nessa frase não consiste tanto na "língua", que é bastante convencional (pois as pessoas falam nas linguetas das fechaduras), mas está secretamente enterrada no verbo "estender". Esse verbo *estende* o procedimento inteiro: não é a melhor descrição que vocês já leram de alguém virando muito devagar a maçaneta da porta para não acordar as crianças? (Língua também é bom porque a língua faz barulho, ao passo que essa língua do trinco tem de ficar quieta. E as crianças, agora felizmente quietas, estiveram, claro, matraqueando o dia todo com suas linguinhas barulhentas.) Num outro espírito bem diferente, em "As filhas do falecido coronel", de Katherine Mansfield, a cozinheira Kate tem o costume de "irromper pela porta com seu jeito de sempre, como se tivesse descoberto algum painel secreto". Aquilo que Mansfield capta num único símile precisaria de muitos e muitos episódios de *Seinfeld*, com toda a panóplia de atores e cenários, até conseguir ressurgir nas palhaçadas de Kramer. Mansfield é ótima nos símiles; num outro conto seu, "The Voyage" [A viagem], uma menina num barco ouve a avó, deitada na cama de cima do beliche, rezando suas orações: "Um sussurro longo e macio, como se

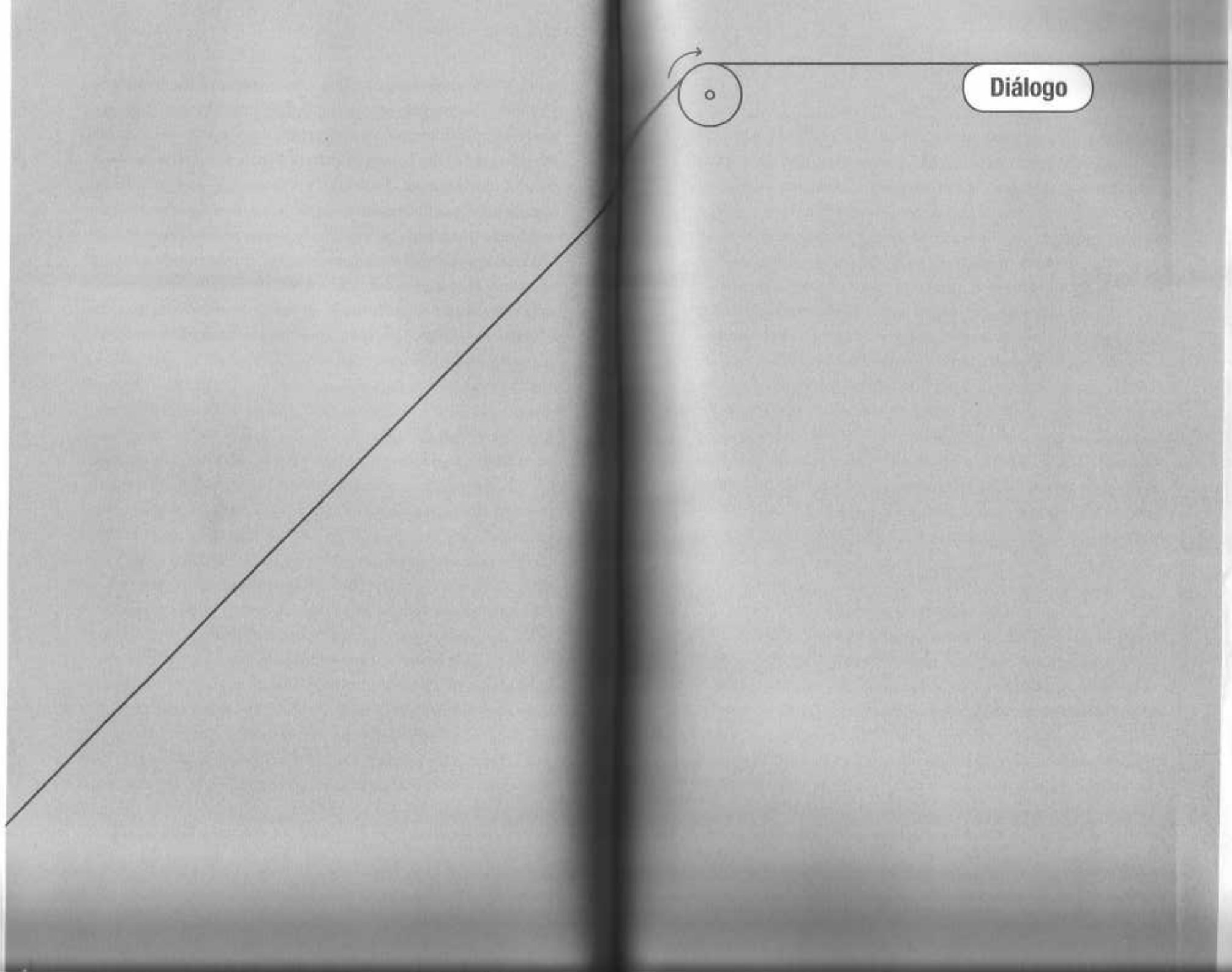
alguém estivesse farfalhando papéis de seda de leve, bem de leve, para encontrar alguma coisa".

(109)

Em Nova York, os lixeiros chamam as larvas de "arroz dançante".* É uma metáfora tão boa como todas as outras que examinamos, e de fato há uma ligação entre esse tipo de criação metafórica e a mancheia de fogo de Hardy, a avó de Mansfield rezando como alguém que remexe em papéis de seda ou "o pequeno lote de mortalidade cheio de mato", de Marilynne Robinson. Isso nos leva de volta a nossa repetida pergunta: como o estilista consegue ser estilista sem se sobrepor aos personagens. A metáfora "bem-sucedida" em sentido poético, mas ao mesmo tempo condizente com o personagem – o tipo de metáfora que tal personagem ou tal comunidade criaria –, é uma maneira de resolver a tensão entre autor e personagem, que vimos ao discutir a "coisa pernuda" do quebra-nozes em *Pnin*. O pescador de Shakespeare compara um peixe apanhado na rede ao "direito do pobre na lei". Podemos supor, por extensão, que às vezes ele compara a lei a uma rede de pesca: pega a imagem que está à mão. Tchekhov diz que um ninho de passarinho parece uma luva que alguém esqueceu numa árvore – num conto sobre camponeses. Cesare Pavese, em *A lua e as fogueiras*, um grande romance situado numa aldeia pobre e atrasada da Itália e em seus arredores rurais, fala da lua amarela "como polenta". Em *Tess*, Angel e Tess estão conduzindo uma carroça de leite, e o leite está transbordando dos baldes atrás deles – só que Hardy diz que o leite está "cacarejando" nos baldes, o que, em primeiro lugar, é muito autêntico – podemos na hora

* Elizabeth Royte, *Garbage Land: On the Secret Trail of Trash* [2005].

ouvir o leite *cacarejar* nos baldes – e, ademais, é muito simples e rústico. (No mesmo romance, ele diz que o úbere de uma vaca tem tetas que despontam como as perninhas curtas de um caldeirão de ciganos.) Em *Loving* [Amando], Henry Green fala dos olhos de uma criada bonita, cintilando "como ameixas mergulhadas em água gelada" – num romance que trata quase exclusivamente dos criados de um grande castelo. Em todos esses casos, exceto no de Shakespeare, a metáfora não está explicitamente ligada a um personagem. Ela surge na narração em terceira pessoa. Assim, parece criada pelo autor cheio de estilo, inventor de metáforas, mas também paira ao redor do personagem e parece emanar do mundo dele.


Diálogo

(110)

Em 1950, Henry Green fez uma curta apresentação na rádio BBC sobre o diálogo na literatura.* A obsessão dele era eliminar aqueles rastros vulgares da presença do autor quando tentava se comunicar com os leitores: Green nunca interioriza o pensamento de seus personagens, quase nunca explica a motivação de um personagem e evita o advérbio de autor, que tantas vezes ajuda a sinalizar a emoção do personagem para os leitores ("Ela disse grandiloquentemente"). Green declarou que o diálogo é a melhor maneira de se comunicar com os leitores, e que a coisa que mais mata a "vida" é a "explicação". Deu o exemplo de um casal que está junto há muito tempo, sentado em casa à noite. Às 21h30, o marido diz que vai ao bar no outro lado da rua. Green comenta que a primeira reação da esposa – "Você vai demorar?" – podia ser formulada de várias outras maneiras ("Volta logo?", "Quando você vai voltar?", "Vai ficar muito tempo?", "Quanto tempo você vai ficar fora?"), cada uma ressoando com um significado diferente. O fundamental, diz Green, é não cercar o diálogo com explicações, como:

> "Quando você imagina que vão te pôr pra fora?"
>
> Olga, quando fez a pergunta ao marido, assumiu o ar de um animal ferido, os lábios se curvaram para baixo num esgar, e o tom de voz usado traía todos aqueles anos que uma mulher pode ceder à seragem, aos espelhos e ao cheiro viciado de cerveja dos bares públicos.

Green acredita que esse tipo de "assistência" autoral é arrogante, porque na vida não sabemos realmente como as pessoas são.

* Matthew Yorke [org.], *Surviving: The Uncollected Writings of Henry Green* [1992].

"Certamente não sabemos o que as outras pessoas estão pensando e sentindo. Então como o romancista há de saber?"

O próprio Green, ao alertar contra tal arrogância, também está sendo bastante normativo, e não precisamos tomar sua doutrina como dogma. Notem que, quando faz sua paródia explicativa, ele também cai num estilo de segunda categoria, deliberadamente chamativo ("assumiu o ar de um animal ferido"), mas podemos imaginar algo mais leve, menos grosseiro: "Olga sabia a que horas ele voltaria, e em que estado, fedendo a cerveja e tabaco. Dez anos disso, dez anos". Autores que gostam de explicações enormes, como George Eliot, Henry James, Proust, Virginia Woolf, Philip Roth e muitos outros, teriam de se aposentar no universo de Green.

Todavia, seu argumento mais geral, de que o diálogo deve portar múltiplos significados, e que deve significar várias coisas para vários leitores ao mesmo tempo, com certeza está certo. (Pode portar vários significados indeterminados para o leitor *e*, mesmo assim, ser "explicado" pelo autor, penso eu, mas isso demanda muito tato.) Green deu um exemplo do que faria:

> Ele: Acho que vou ali tomar um trago.
> Ela: Vai demorar?
> Ele: Por que você não vem junto?
> Ela: Acho que não. Hoje não, não sei, pode ser.
> Ele: Bom, vem ou não vem?
> Ela: Preciso saber já? Se me der vontade, vou depois.

Nessa passagem, Green tenta responder a uma pergunta com outra e, muito típico de sua prosa, a mulher hesita: "Hoje não, não sei, pode ser". Talvez ela se sinta de várias maneiras ao mesmo tempo. Por isso também fica difícil de entender a resposta do homem:

"Bom, vem ou não vem?". Ele está irritado, ou só levemente resignado? Afinal ele quer mesmo que ela vá ao bar com ele, ou está dizendo isso na esperança de que ela não aceite? A tendência do leitor é escolher uma leitura só, mesmo sabendo que também são possíveis várias leituras; nos prendemos ao texto, investindo muito na *nossa* versão dos fatos.

Um ótimo exemplo da doutrina de Green em ação é o excelente romance de V.S. Naipaul, *Uma casa para o sr. Biswas*. O sr. Biswas decidiu construir uma casa, mas só tem cem dólares. Vai visitar um construtor negro, o sr. Maclean (um dos poucos retratos de um trinitário negro no romance), e, cheio de rodeios, apresenta a questão. O que é lindo é que os dois dançam um pequeno *pas de deux* de orgulho e vergonha, cada qual mantendo sua ficção. O sr. Biswas quer que Maclean pense que ele tem dinheiro para uma casa enorme; Maclean quer que Biswas pense que ele é muito ocupado, que tem um monte de clientes na fila. E ambos enxergam a mentira do outro, claro.

O sr. Biswas começa sugerindo que levem a coisa muito devagar (assim ele pode pagar um pouco por mês, no lugar de fazer um pagamento enorme de uma vez só). O ideal para Biswas seria que Maclean levasse um ano para construir a casa:

> "Não é que a gente tenha que construir tudo logo de uma vez", disse o sr. Biswas. "Roma não se fez em um dia, não é?"
> "É o que dizem. Mas um dia teve que se fazer. Mas assim que eu tiver tempo eu vou lá ver o terreno. Já tem um terreno?"
> "Já, já, cara. Já tenho um terreno."
> "Então daqui a uns dois, três dias."
> Ele foi naquele mesmo dia, no início da tarde, de chapéu, sapatos e uma camisa passada a ferro. Foram ver o terreno.

No terreno, o sr. Biswas avisa que quer pilares de concreto, com reboco e cimento fino. Maclean quer o dinheiro:

"O senhor já podia me dar uns cento e cinquenta dólares só para começar?"

O sr. Biswas hesitou.

"O senhor, por favor, não fique achando que eu quero me meter na sua vida. Eu só queria saber quanto o senhor quer gastar logo de saída."

O sr. Biswas afastou-se do sr. Maclean, embrenhando-se no mato úmido, no capim e nas urtigas. "Uns cem", disse ele. "Mas no final do mês eu posso lhe dar um pouco mais."

"Cem."

"Está bem?"

"Está bem, sim. Para começar."

Atravessaram o capim e a vala entupida de folhas e chegaram à estrada estreita, de cascalho.

"Cada mês a gente faz um pouquinho", disse o sr. Biswas. "Pouco a pouco."

"É, pouco a pouco."

A dança do orgulho é tão delicada! Primeiro Biswas envolve sua vergonha numa alusão clássica, esperando lhe dar alguma grandeza ("Roma não se fez em um dia, não é?"), ao que Maclean replica com um grunhido prático: "É o que dizem. Mas um dia teve que se fazer", e Naipaul usa sutilmente o patoá de Trinidad – "Mas um dia teve que se fazer" [*But Rome get build*] – para separar os dois homens e suas respectivas posições sociais. O sr. Biswas também tem consciência dessa diferença social, porque, quando Maclean pergunta se ele tem um terreno, ele tenta diminuir a distância usando também o patoá "negro": "Já, já, cara. Já tenho um terreno". (Sempre que Biswas quer se fingir um pouco valente, ele

usa o cordial "cara" [*man*].) Maclean dissumula estar tão ocupado que terá de demorar alguns dias para aparecer, e então chega "naquele mesmo dia, no início da tarde".

E aí tudo recomeça, agora sobre a questão do dinheiro. Maclean sabe muito bem que o sr. Biswas está tentando manter as aparências, e tenta agradar com um absurdo "Não fique achando que eu quero me meter na sua vida". E Naipaul não cansa de lembrar ao leitor que o próprio terreno está cheio de folhas mortas e infestado de mato, que a coisa toda está condenada desde o princípio. (Nisso, ele é muito melhor para explicar e apontar do que o reticentíssimo Henry Green.)

(111)

E o mesmo romance nos lembra que Green não está necessariamente certo ao afirmar que "o diálogo é a melhor maneira para o romancista se comunicar com os leitores". Pode-se comunicar o mesmo tanto sem fala nenhuma. É Natal, e deu na veneta do sr. Biswas comprar uma casinha de bonecas terrivelmente cara para a filha. Ele não tem a menor condição de fazer isso. Joga fora um mês de salário no presente. É um episódio de insânia e fanfarronice, de aspirações, anseios e humilhações.

Saltou da bicicleta e encostou-a no meio-fio. Antes mesmo de tirar os grampos das calças, foi abordado por um comerciante de pálpebras pesadas, que mordia os lábios o tempo todo. O comerciante ofereceu ao sr. Biswas um cigarro e acendeu-o para ele. Trocaram-se algumas palavras. Então, com o braço do comerciante em seus ombros, o sr. Biswas desapareceu dentro da loja. Alguns minutos depois, o sr. Biswas e o comerciante reapareceram na rua. Ambos estavam fumando e pareciam animados. Saiu da loja um garoto parcialmente

ocultado pela enorme casa de boneca que ele carregava. A casa foi colocada sobre o guidom da bicicleta do sr. Biswas e, com o sr. Biswas de um lado e o garoto do outro, foi transportada rua abaixo.

Nem uma palavra de diálogo – aliás, muito pelo contrário, há o informe de um diálogo que não presenciamos: "Trocaram-se algumas palavras". Essa passagem também é engraçada e muito dolorosa, por causa do jeito que Naipaul escreve. Ele se nega categoricamente a descrever a compra em si. Em vez disso, a cena é descrita como se o autor tivesse montado uma câmara do lado de fora da loja. Vemos os homens fumarem, entrarem, e poucos minutos depois os vemos sair, "fumando" e "animados". A cena tem algo de filme mudo e quase implora para rodar em câmara rápida, como farsa. Usa-se a voz passiva justamente porque Biswas é um homem fraco, comicamente gentil, que pensa estar se afirmando, enquanto na verdade está sendo ludibriado: "Foi abordado por [...] a casa foi colocada [...] foi conduzida rua abaixo". Naipaul descreve deliberadamente o episódio como se o sr. Biswas não tivesse muito a ver com ele, o que é provável que o próprio Biswas pense a respeito, como desculpa pessoal. O mais sutil é a decisão de não apresentar a cena da compra, o momento em que o dinheiro troca de mãos. É o epicentro da vergonha para o sr. Biswas, e é como se a narrativa, sabendo disso, *estivesse embaraçada demais para apresentar essa vergonha*. Naipaul tem consciência soberba, um controle soberbo disso. Ele sabe que a frase "Trocaram-se algumas palavras" é o pivô do parágrafo – porque, claro, a troca importante não foi de palavras, e sim de *dinheiro*. E é isso que não pode, não deve, ser descrito.

Vários dias depois, a casa de boneca será feita em pedacinhos pela esposa do sr. Biswas, porque ela acha injusto que a filha ganhe tamanho presente, enquanto os outros filhos da família pavorosamente grande do sr. Biswas não ganharam nada.

Verdade, convenção, realismo

A falsidade é tão fácil; a verdade, tão difícil.
George Eliot, *Adam Bede*

O

(112)

Eis duas declarações recentes sobre o realismo literário, declarações tão típicas de sua época, tão belamente características, tão normativas, que um escritor realista ficaria orgulhoso de tê-las criado. A primeira é do romancista Rick Moody, na revista *Bookforum*:

> É até estranho dizer, mas o romance realista ainda precisa de um chute na bunda. O gênero, com suas epifanias, a ação num crescendo, o movimento previsível, os humanismos convencionais, ainda é capaz de nos entreter e nos emocionar de vez em quando, mas, para mim, é política e filosoficamente duvidoso e, em geral, chato. Então precisa de um chute na bunda.

A segunda foi feita por Patrick Giles, ao participar de uma discussão longa e acalorada sobre a literatura, o realismo e a credibilidade da ficção num blog literário chamado The Elegant Variation: "E a ideia de que isso [o romance realista] é o gênero supremo da tradição literária é de dar tanta risada que nem entro nessa".

O mesmo estilo une as duas declarações, o desleixo folgado do discurso ("chute na bunda", "nem entro nessa"), que por si só já nos informa sobre a atitude dos escritores em relação ao estilo do realismo: é enfadonho, correto, conservador, e a única maneira de discuti-lo é zombar dele com seu oposto estilístico, o vernáculo vulgar. Três frases de Moody resumem bem os pressupostos reinantes. O realismo é um "gênero" (em vez de, digamos, um impulso central na criação literária); é mera convenção morta, relacionada com certo tipo de enredo tradicional, com começo e fim previsíveis; trata de personagens "redondos", mas com brandura e devoção ("humanismos convencionais"); supõe que o mundo pode ser descrito, com um elo ingenuamente estável entre palavra

e referente ("filosoficamente duvidoso"); e tudo isso tende para uma política conservadora ou mesmo opressiva ("política e filosoficamente duvidoso").

(113)

É um tanto absurdo.

Por outro lado, todos nós sabemos o que Rick Moody quer dizer. Todos nós lemos muitos romances em que o maquinário da convenção está tão enferrujado que nada se move. E nos perguntamos: por que as pessoas têm de falar entre aspas? Por que falam em cenas de diálogo? Por que tanto "conflito"? Por que as pessoas entram e saem de aposentos, ou pousam os copos de bebida, ou brincam com a comida enquanto estão pensando em alguma coisa? Por que sempre têm casos? Por que em algum lugar desses livros sempre há algum velho sobrevivente do Holocausto? E, por favor, façam qualquer coisa, mas não inventem nenhum incesto...

Num ensaio muito espirituoso escrito em 1935, Cyril Connolly pedia que se exterminasse uma família inteira de convenções: "Todos os romances que tratam de mais de uma geração ou de qualquer período anterior a 1918 ou de crianças pobres e brilhantes que vivem num convento", todos os romances situados em Hampshire, Sussex, Oxford, Cambridge, na costa de Essex, Wiltshire, Cornualha, Kensington, Chelsea, Hampstead, Hyde Park e Hammersmith.

> Muitas situações deviam ser proibidas, todas as de conseguir e perder o emprego, de propostas de casamento, de cartas de amor de ambos os sexos [...] todas as alusões a doenças e suicídios (exceto a loucura), todas as citações, todas as menções a gênios, a promessas, a literatura, a pintura, a escultura, a arte, a poesia, e as frases: "Gosto do seu jeito", "Como é o jeito dele?", "Danado de bom", "Vou lhe fazer um café", todos os rapazes com ambições ou moças com emoções, todos os comentários como: "Querida, encontrei o chalé mais lindo" (apartamento, castelo), "Peça a qualquer outra hora, meu bem, mas, por favor – só desta vez –, não agora", "Te amo – claro que te amo" (não te amo) – e "Não é isso, é só que estou muito cansada".
>
> Nomes proibidos: Hugo, Peter, Sebastian, Adrian, Ivor, Julian, Pamela, Chloe, Enid, Inez, Miranda, Joanna, Jill, Felicity, Phyllis.
>
> Rostos proibidos: todos os rapazes com cabelos ondulados ou olhos admiráveis, todos os rostos de pensadores intratáveis e encovados, todos os personagens com ar de faunos, qualquer um com mais de 1,80 metro ou qualquer outro sinal característico, e todas as mulheres com uma nuca (ele adorava o jeito como o cabelo dela se cacheava na curvinha da nuca).*

O realismo, para Moody e Giles, é como a opinião de Connolly sobre um personagem chamado Miranda ou Julian: é apenas mais uma convenção que reflete as aspirações de leitores pequeno-burgueses. Barthes argumentava que não havia maneira "realista" de narrar o mundo. Desfez-se a ilusão ingênua do autor oitocentista de que uma palavra possui uma ligação necessária e transparente com seu referente. O leitor apenas se move entre gêneros variados e opostos de criação literária – e o realismo é simplesmente o mais confuso, e talvez o mais obtuso, por ter menor consciência de seus procedimentos. O realismo não se refere à realidade; o realismo não é realista. O realismo, dizia Barthes, é um sistema de códigos convencionais, uma gramática tão onipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa burguesa.**

* Cyril Connelly, "More About the Modern Novel", in *The Condemned Playground: Essays 1927-1944* [1945].

** Ver Roland Barthes, *S/Z* [1970].

Na prática, o que Barthes quer dizer é que os romancistas convencionais nos lançam areia nos olhos: apresentam-nos uma parede lisa de prosa, e ficamos embasbacados: "Como surgiu tudo isso?" – exatamente como pretendia Flaubert. Não nos damos mais ao trabalho de notar elementos narrativos, como a convenção de que a fala das pessoas apareça entre aspas ("'Absurdo', disse ele com firmeza"); ou de que um personagem ganhe uma rápida descrição externa na primeira vez em que aparece no conto ou no romance ("Era uma mulher baixa, de rosto largo, na faixa dos cinquenta anos, com o cabelo mal tingido"); de que o detalhe seja escolhido com cuidado para ser "expressivo" ("Ela notou que as mãos dele tremiam ligeiramente ao servir o uísque"); de que o dinâmico e o habitual se fundam no mesmo detalhe; de que a ação dramática seja sutilmente interrompida pelas reflexões dos personagens ("Sentado quieto à mesa, com a cabeça apoiada num braço, ele pensou de novo no pai"); de que os personagens mudem; de que as histórias tenham um final, e assim por diante.

(114)

Graham Greene produz sem esforço aquele tipo de "realismo" artificioso mas natural que seus adversários têm em mente:

> O professor se afastou da janela. Notou que o vidro estava manchado de leve com marca dos dedos sujos de alguém. Pensou nas mãos de um prisioneiro, empurrado sem poder reagir contra o vidro de um furgão, em Beirute talvez, ou em algum subúrbio miserável de Bagdá. Pensou: eu também sou prisioneiro; o ensino mecânico, os alunos; a resenha de livro semanal, a fraqueza de Fiona. Fiona necessitava dele, e a necessidade dela o sustentava como uma febre incessante.

> Bateram à porta e, antes que o professor pudesse responder, Wentworth entrou. Existe uma espécie de brilho único no entardecer das sextas-feiras; "a hora violeta", não foi como disse Eliot? Deu um sorriso frio para Wentworth.
>
> "Olha, meu velho, desculpe por ontem à noite". A voz alta de Wentworth o arranhou como um galho numa vidraça. Tinha as vogais átonas do norte de um menino na escola primária. A barba não estava benfeita: sob o azul liso do queixo, pequenos fiozinhos como limalha de ferro se juntavam no pescoço pálido.
>
> "Deixa pra lá", disse o professor. "Uísque?", ofereceu, servindo-se de uma dose generosa de bebida na qual colocou duas pedras de gelo do balde de plástico úmido. O líquido âmbar se parecia surpreendentemente com sua própria urina. O gosto era um pouco melhor. Pensou de novo em Fiona, no galanteio ordinário de Wentworth. Esperava mais dele. E a reação de Fiona? Não sabia com certeza.
>
> Mas sempre era assim num segundo casamento. Você tem de ficar em guarda. O professor sempre estava em guarda; era assim desde os dois anos de idade, quando a irmã mais velha roubou seu rosário favorito. Mas quem guardava os guardas? Deus? Antigamente acreditava nisso; agora a palavra "Deus" era seca na boca como uma hóstia velha.
>
> O professor mexeu o uísque no copo, chacoalhando os cubos de gelo. Notou que Wentworth exalava um odor sutil. Era o cheiro do pecado.

É uma paródia, mas reconhecemos os expedientes. Ative-me ao ponto de vista do professor, mas de maneira "comedida", para que o leitor não perceba; dei alguns detalhes expressivos; algumas metáforas e símiles "bons" (limalha de ferro etc.); usei o estilo indireto livre ("E a reação de Fiona? Não sabia com certeza. Mas sempre era assim num segundo casamento"); o "código de referência", em que o autor faz generalizações confiantes, coisa que os romancistas

do século XIX faziam muito, culpa também de Greene ("Ele tinha as vogais átonas do norte de um menino na escola primária"); reflexões ("Pensou nas mãos de um prisioneiro"); uma edição bem cerrada e omissões cuidadosas – o estilo sempre muito baseado no não dito, no controle da realidade, na afirmação do estilo *sobre* a realidade.

Pode-se chamar esse estilo de realismo comercial. Ele estabelece uma gramática de narração inteligente, estável e transparente, derivada da gramática mais original de Flaubert, e que naturalmente não termina em Greene. A narrativa realista contemporânea e eficiente, com acabamento elegante, ainda soa muito parecida. Aqui temos John le Carré, em *A vingança de Smiley*:

> Smiley chegou a Hamburgo no meio da manhã e tomou o ônibus do aeroporto para o centro da cidade. A cerração cobria tudo e fazia muito frio. Na praça da estação, após repetidas tentativas de encontrar alojamento, acabou num hotel velho e estreito com um elevador onde só cabiam três pessoas. Registrou-se com o nome de Standfast e depois andou até encontrar uma locadora de carros, onde alugou um pequeno Opel, que estacionou numa garagem subterrânea, cujos alto-falantes tocavam Beethoven.

É boa escrita, sem dúvida, e pelos padrões dos livros policiais de hoje é magnífica (o hotel "estreito" é muito bom). Mas o detalhe escolhido é reconfortantemente trivial (cerração, frio, o Opel) ou reconfortantemente "expressivo": nada de extraordinário. O hotel é aplicado à tela num pequeno toque, com seu elevador para apenas três pessoas, e num leve toque também se acrescenta a garagem com o Beethoven. A escolha do detalhe serve apenas para preencher a cota necessária para convencer o leitor de que aquilo é "real", que "realmente aconteceu". Pode ser "real", mas não é

real, porque nenhum dos detalhes é muito vivo. A narrativa, a gramática do realismo, existe para nos anunciar: "É assim que a realidade parece *num romance desses* – alguns detalhes que não são extraordinários, mas mesmo assim são escolhidos e executados com bom gosto, o suficiente para manter a cena em andamento". O trecho é um elaborado caixão de convenções mortas.

115

Ninguém há de negar que esse tipo de escrita realmente se tornou uma espécie de manual invisível, onde não notamos mais seus artificialismos. Uma das razões é econômica. O realismo comercial monopolizou o mercado e se tornou a marca literária mais poderosa. Devemos esperar que essa marca se reproduza economicamente, sem parar. É por isso que a reclamação de que o realismo não passa de uma gramática ou de um conjunto de regras que obscurece a vida geralmente se aplica melhor a Le Carré ou a P. D. James do que a Flaubert, George Eliot ou Isherwood: quando um estilo se decompõe, se aplaina num gênero, de fato se converte num conjunto de maneirismos e técnicas quase sempre sem vida. A eficiência do gênero policial empresta apenas aquilo que lhe é necessário dos muito menos eficientes Flaubert e Isherwood, e joga fora tudo o que realmente lhes dava vida. E, claro, o gênero mais privilegiado em termos econômicos dentro desse "realismo" totalmente apático é o cinema comercial, de onde a maioria das pessoas, hoje em dia, extrai a ideia do que é uma narrativa "realista".

(116)

Sem dúvida, esse tipo de decomposição acontece a qualquer estilo de longa duração e êxito; assim, a tarefa do escritor – ou do crítico, ou do leitor – é então buscar o irredutível, o supérfluo, a margem de gratuidade, o elemento num estilo que não se pode reproduzir e reduzir com facilidade.

(117)

Mas, em vez disso, Barthes, Moody, Giles, William Gass e tantos outros adversários da convenção literária confundem duas críticas totalmente diversas. Eis Barthes em 1966: "A função da narrativa não é a de 'representar', mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética [...] 'O que se passa' na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; 'o que acontece' é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada".* Ora, acusar a literatura de convencionalismo é uma coisa; passar dessa acusação para a conclusão muito cética de que a convenção literária, portanto, não é capaz de transmitir nada real, que a narrativa não representa "ao pé da letra

* Roland Barthes, *Image Music Text* [1966]. Citado em Antoine Compagnon, *O demônio da teoria: literatura e senso comum* [1998; trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. São Paulo: UFMG, 1999]. Notem que Barthes, no fundo, é muito parecido com Platão, para quem a mimese era apenas a imitação de uma imitação. A verdadeira causa da obsessão francesa com a fraude do realismo – e com a narrativa literária em geral – tem a ver com o passado simples em francês, um passado verbal reservado unicamente para escrever sobre o passado, e que não é usado na fala. A literatura francesa, em outras palavras, tem uma linguagem exclusiva própria para o artifício, e assim, para alguns espíritos, deve parecer insuportavelmente "literária" e artificial.

nada", é uma incoerência. Em primeiro lugar, toda ficção é convencional de uma maneira ou de outra, e, se rejeitarmos algum tipo de realismo por ser convencional, pela mesma razão teremos de rejeitar o surrealismo, a ficção científica, o pós-modernismo autorreflexivo, os romances com quatro finais diferentes, e assim por diante. A convenção está por toda parte e triunfa como a velhice: depois de certa idade, morremos dela ou com ela. Uma das coisas engraçadas no ensaio de Cyril Connolly é que, ao fazer uma lista negra de todas as convenções imagináveis, ele acaba efetivamente banindo qualquer escrita literária: "Qualquer um com mais de 1,80 metro *ou qualquer outro sinal característico*" (grifo meu). Em segundo lugar, só porque o artifício e a convenção estão presentes num estilo literário, não significa que o realismo (ou qualquer outro estilo narrativo) seja tão artificial e convencional que seja incapaz de se referir à realidade. A narrativa pode ser convencional sem ser uma técnica puramente *arbitrária* e *não referencial*, como a forma de um soneto ou como a frase com que Snoopy sempre começa suas histórias ("Era uma noite escura e tempestuosa...").

(118)

Paul Valéry nutria uma hostilidade semelhante à de Barthes contra as pretensões da narrativa literária e dava como exemplo de premissa ficcional totalmente arbitrária uma frase como: "A marquesa saiu às cinco horas". Valéry achava, como William Gass ao discutir o sr. Cashmore de James, que essa frase podia ser trocada por um número infinito de outras frases possíveis, e que esse tipo de precariedade tirava à narrativa literária sua necessidade e sua pretensão de probabilidade. Mas, logo que eu coloco uma segunda frase na página – "Aquela carta, recebida de manhã, tinha irritado a marquesa, e ela ia tomar alguma providência a respeito", por exemplo –,

a primeira frase já não parece mais arbitrária, peremptória ou simplesmente formal. Começa a surgir um sistema de relações e associações. E, como assinala Julien Gracq,* "marquesa" e "cinco horas" não são de forma alguma palavras arbitrárias, mas repletas de limites e sugestões: uma marquesa não é uma cidadã comum e indiferenciada, e cinco horas ainda é de tarde, enquanto seis horas já é a hora do drinque. Então, atrás do quê está indo a marquesa?

(119)

A ressalva a se fazer à convenção não é que ela seja falsa *per se*, mas que ela acaba se tornando, pela repetição, cada vez mais solidamente convencional. O amor vira rotina (e de fato Barthes declarou uma vez que "te amo" é a coisa mais batida que alguém pode dizer), mas isso não anula o fato de se apaixonar. As metáforas podem morrer por excesso de uso, mas seria maluquice acusar a própria metáfora dessa morte. Quando o primeiro homem das cavernas, tremendo, disse que se sentia gelado de frio, seu interlocutor provavelmente exclamou: "Que lance de gênio!". (E, afinal de contas, o gelo é mesmo frio.) Da mesma forma, se hoje alguém fosse pintar como Rembrandt, seria um copista de terceira categoria, e não um gênio original. São os argumentos mais simples que existem, e nem devíamos precisar invocá-los, não fosse a tendência constante dos adversários da verossimilhança de confundir a convenção com a incapacidade de se referir a qualquer coisa verdadeira. Brigid Lowe** afirma que a pergunta sobre o caráter referencial da ficção – a ficção faz afirmações verdadeiras sobre o mundo? – é descabida, porque a ficção não nos pede para *acreditar*

* Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1980].

** Brigid Lowe, *Victorian Fiction and the Insights of Sympathy* [2007].

nas coisas (num sentido filosófico), e sim para *imaginá-las* (num sentido artístico): "Imaginar o calor do sol nas costas é totalmente diferente de acreditar que amanhã vai fazer sol. Uma experiência é quase sensual, a outra é totalmente abstrata. Quando contamos uma história, mesmo querendo ensinar uma lição, nosso objetivo primário é gerar uma experiência imaginativa". Ela propõe que retomemos o termo retórico grego *hypotyposis*, que significa pôr algo diante de nossos olhos, dá-lo vida. (Em todo caso, não creio que tão cedo a palavra *hypotyposis* venha a substituir "realismo".)

(120)

Se reexaminarmos a formulação original de Aristóteles sobre a mimese, na *Poética*, veremos que ele não trata da referência. A história, diz Aristóteles, nos mostra "o que Alcibíades fez"; a poesia – isto é, a narrativa de ficção – nos mostra "o tipo de coisa que podia acontecer" a Alcibíades. Aqui, a ideia importante e subestimada é a plausibilidade hipotética – a probabilidade: a probabilidade envolve a defesa da *imaginação* crível contra o incrível. Decerto é por isso que Aristóteles escreve que uma impossibilidade convincente na mimese é sempre preferível a uma possibilidade inconvincente. O peso recai imediatamente não sobre a simples verossimilhança ou a referência (visto que Aristóteles reconhece que um artista pode representar algo que é fisicamente impossível), e sim sobre a *persuasão* mimética: a tarefa do artista é nos convencer de que aquilo podia ter acontecido. Assim, a plausibilidade e a coerência interna se tornam mais importantes do que a exatidão referencial. E essa tarefa, naturalmente, demandará um grande artifício ficcional, e não um mero registro informativo.

Então vamos substituir a palavra sempre problemática "realismo" pela palavra muito mais problemática "verdade"... Dei-

xando de lado o termo "realismo", podemos explicar como, digamos, *A metamorfose*, de Kafka; *Fome*, de Hamsun, e *Fim de partida*, de Beckett não são representações de atividades humanas típicas ou prováveis, e ainda assim são textos aflitivamente verdadeiros. E pensamos: é assim que eu me sentiria se eu fosse um pária dentro de minha família, um inseto (Kafka), um louco (Hamsun) ou um velho mantido numa lixeira alimentado à base de mingau (Beckett). Ainda não existe nada tão aterrorizante na literatura contemporânea, nem mesmo a lata de sangue de Cormac McCarthy ou o eros sádico de Dennis Cooper, como o momento em que o narrador de Knut Hamsun, em *Fome*, um jovem intelectual famélico, põe o dedo na boca e começa a comer a si mesmo. Nenhum de nós, espero eu, fez ou jamais desejará fazer isso. Mas Hamsun nos fez partilhar e sentir o que seria. Samuel Johnson, em "Preface to Shakespeare" [1765], lembra que "as imitações produzem dor ou prazer, não porque são erroneamente tomadas por realidades, mas porque trazem realidades à mente".

(121)

A convenção em si, tal como a metáfora em si, não é algo morto; mas ela está sempre morrendo. Assim, o artista está sempre tentando vencê-la, está sempre estabelecendo outra convenção agonizante. É esse paradoxo que explica o outro paradoxo maior e muito conhecido, o literário-histórico, a saber, que os poetas e romancistas atacam constantemente certo tipo de realismo, apenas para defender seu próprio tipo de realismo. (No universo cético de Barthes ou de William Gass, em que a narrativa nunca tem nada de mimético, isso não faria o menor sentido.) Flaubert resumiu a questão num comentário sobre a pornografia: "Os livros obscenos são imorais porque são falsos. Ao ler, a pessoa diz: 'Não é assim que as coisas

são'. Imagine só, eu detesto o realismo, e sou tido como um de seus papas". Por um lado, Flaubert não quer ter relação alguma com o movimento do "realismo"; por outro, julga alguns livros "falsos" porque não pintam as coisas como são. (Tchekhov fez um comentário parecido ao assistir a uma peça de Ibsen: "Mas Ibsen não é um dramaturgo... Ibsen não conhece a vida. Na vida simplesmente não é assim".) Thomas Hardy dizia que a arte não era realista porque arte é "desproporcionar (isto é, distorcer, tirar das proporções) as realidades, para mostrar mais claramente os traços que importam nessas realidades, os quais, se fossem meramente copiados ou registrados como num inventário, até poderiam ser observados, mas provavelmente passariam desapercebidos. Por isso o 'realismo' não é arte". Mas Hardy, claro, tanto quanto Flaubert, lutava para escrever romances e poemas que mostrassem "como as coisas são". Além de Hardy, houve alguém que fosse capaz de escrever com mais beleza e mais veracidade sobre a dor ou sobre as comunidades rurais?

Esses escritores rejeitavam a mera fidelidade fotográfica, porque a arte escolhe e molda. Mas eles respeitavam a verdade e a veracidade. Acreditavam, como disse George Eliot no ensaio "The Natural History of German Life", que "a arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os semelhantes para além de nosso destino pessoal". Aqui a grande realista vitoriana está sendo muito exata: a arte não é a vida, a arte é sempre um artifício, é sempre mimese – mas a arte é a *coisa mais próxima* da vida. No entanto, eis como Eliot inicia o romance *Adam Bede*:

> Tomando uma só gota de tinta por espelho, o feiticeiro egípcio se propõe revelar a qualquer fortuito visitante extensas visões do passado. É o que eu me proponho fazer para você, leitor. Com esta gota de tinta na ponta de minha caneta, vou lhe mostrar a oficina espaçosa do

sr. Jonathan Burge, carpinteiro e construtor na aldeia de Hayslope, tal como aparecia em 18 de junho do ano de 1799 de Nosso Senhor.

A romancista retrata a vida tal como é; mas ela também é um feiticeiro egípcio, feliz em admitir que conjura a vida diante de nós a partir do nada (isto é, *hypotyposis*). Os grandes movimentos literários dos dois últimos séculos invocam, em sua maioria, o desejo de captar a "verdade" da "vida" (ou "como as coisas são"), mesmo variando a definição do que é ou deixa de ser "realista". (E, claro, mesmo o que é tido como "vida" também varia um bocado – mas, se tal ou tal definição varia, isso não significa que a vida não existe.) Woolf tinha razão em reclamar que E. M. Forster, em *Aspectos do romance*, sempre invocava a "vida", e que isso refletia um sincero vitorianismo residual da parte dele. Woolf argumentava que julgamos o êxito da ficção não só por sua habilidade em evocar a "vida", mas por sua habilidade em nos deliciar com propriedades mais formais, como o padrão e a linguagem:

> A essas alturas, talvez o aluno perseverante pergunte: mas o que é essa "vida" que fica despontando tão misteriosamente nos livros sobre literatura? Por que está ausente de um padrão e presente numa reunião social? Se sentimos um prazer intenso e genuíno com o padrão em *The Golden Bowl* [A taça de ouro], por que ele vale menos do que a emoção que nos desperta Trollope ao descrever uma senhora tomando chá na residência do pároco? Será a definição de vida arbitrária demais e precisa ser ampliada? Por que, além disso, o teste final do enredo, do personagem, da história e de todos os outros ingredientes de um romance há de consistir na capacidade de imitar a vida? Por que uma cadeira real há de ser melhor do que um elefante imaginário?*

* Virginia Woolf, "Is Fiction an Art?" [1927].

Mas, por outro lado, ela também reclamava que "a vida escapa" da ficção de Arnold Bennett e da geração eduardiana, e que "talvez sem a vida nada mais valha a pena".* Elogiou Joyce por se aproximar mais da "vida" e por eliminar inúmeras convenções mortas. Alain Robbe-Grillet, em *Pour un nouveau roman* [Por um novo romance], diz acertadamente que "todos os escritores acham que são realistas. Nunca ninguém se diz abstrato, ilusionista, quimérico, fantástico". Mas, prossegue ele, se todos esses escritores estão reunidos sob a mesma bandeira, não é porque concordam sobre o realismo; é porque cada qual quer usar sua própria ideia de realismo para se distinguir dos demais.

Se acrescentarmos a esses exemplos as invocações da "Natureza" tão caras aos críticos neoclássicos, a esmagadora tradição aristotélica com sua distinção entre a probabilidade e o improvavelmente maravilhoso (aceita por Cervantes, Fielding, Richardson, Samuel Johnson), a declaração de Wordsworth e Coleridge de que os poemas em *Lyrical Ballads* oferecem "um desenho natural de paixões humanas, personalidades humanas e incidentes humanos", e assim por diante, provavelmente consideraremos o desejo de ser verdadeiro em relação à vida – o desejo de criar uma arte que veja acuradamente "como as coisas são" – como um motivo e um projeto literário universal, a grande linguagem central do romance e do teatro: o que James, em *Pelos olhos de Maisie*, chama de "o terreno mais sólido da ficção, por onde de fato serpenteava o rio azul da verdade". O "realismo" e as discussões técnicas ou filosóficas por ele geradas parecem um cardume de rubros arenques cintilantes, que acabam confundindo.

* Id., "Modern Fiction" [1922].

(122)

E em nossa vida de leitores diariamente encontramos aquele rio azul da verdade, serpenteando em algum lugar; topamos com cenas, momentos e palavras encaixados com perfeição na prosa e na poesia, no cinema e no teatro, que nos surpreendem com sua verdade, que nos comovem e nos sustentam, que abalam o edifício do hábito até os alicerces: o rei Lear pedindo o perdão de Cordélia; Lady Macbeth cochichando para o marido durante o banquete; Pierre quase executado pelos soldados franceses em *Guerra e paz*; o grupo de sobreviventes maltrapilhos perambulando pelas ruas de uma cidade sem nome, em *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago; Dorothea Brooke em Roma, percebendo que se casou com um homem de alma morta; Gregor Samsa, empurrado de volta para o quarto pelo pai horrorizado; Kirillov, em *Os demônios*, escrevendo seu bilhete de suicídio, com o medonho Peter Verkhovenski ao lado, num súbito acesso de ridículo: "Espera! Quero desenhar uma cara com a língua estirada no alto do papel... Quero injuriar!". Ou a bela cena em *Persuasion* em que Anne Elliot, ajoelhada no chão e ocupada em tirar das costas um garotinho pesado de dois anos, é subitamente aliviada da carga pelo homem que ama em segredo, o capitão Wentworth:

> Alguém estava lhe tirando o menino, mas ele tinha abaixado tanto a cabeça dela que lhe desprenderam as mãozinhas fortes do pescoço, e ele foi resolutamente removido antes que ela percebesse que havia sido o capitão Wentworth.
>
> Suas sensações com a descoberta a deixaram absolutamente sem fala. Não conseguiu sequer lhe agradecer. Conseguiu apenas se inclinar sobre o pequeno Charles, com os mais desordenados sentimentos.

Ou o último capítulo de *A morte vem buscar o arcebispo*, de Willa Cather, algumas das mais belas páginas da literatura norte-americana.* O padre Latour voltou para morrer em Santa Fé, perto de sua catedral:

> No Novo México, ele sempre acordava moço; só depois que se levantava e começava a barbear-se era que se dava conta de que estava ficando velho. Sua primeira sensação consciente era a da leve seca brisa soprando pela janela, com fragrância de sol quente, artemísia e trevo branco; uma brisa que fazia o corpo sentir-se leve e o coração exclamar: "Ho-je, ho-je", como o de uma criança.

Deitado na cama, ele pensa em sua antiga vida na França, em sua nova vida no Novo Mundo, no arquiteto Molny que construiu sua catedral românica em Santa Fé e na morte. Sente-se lúcido e calmo:

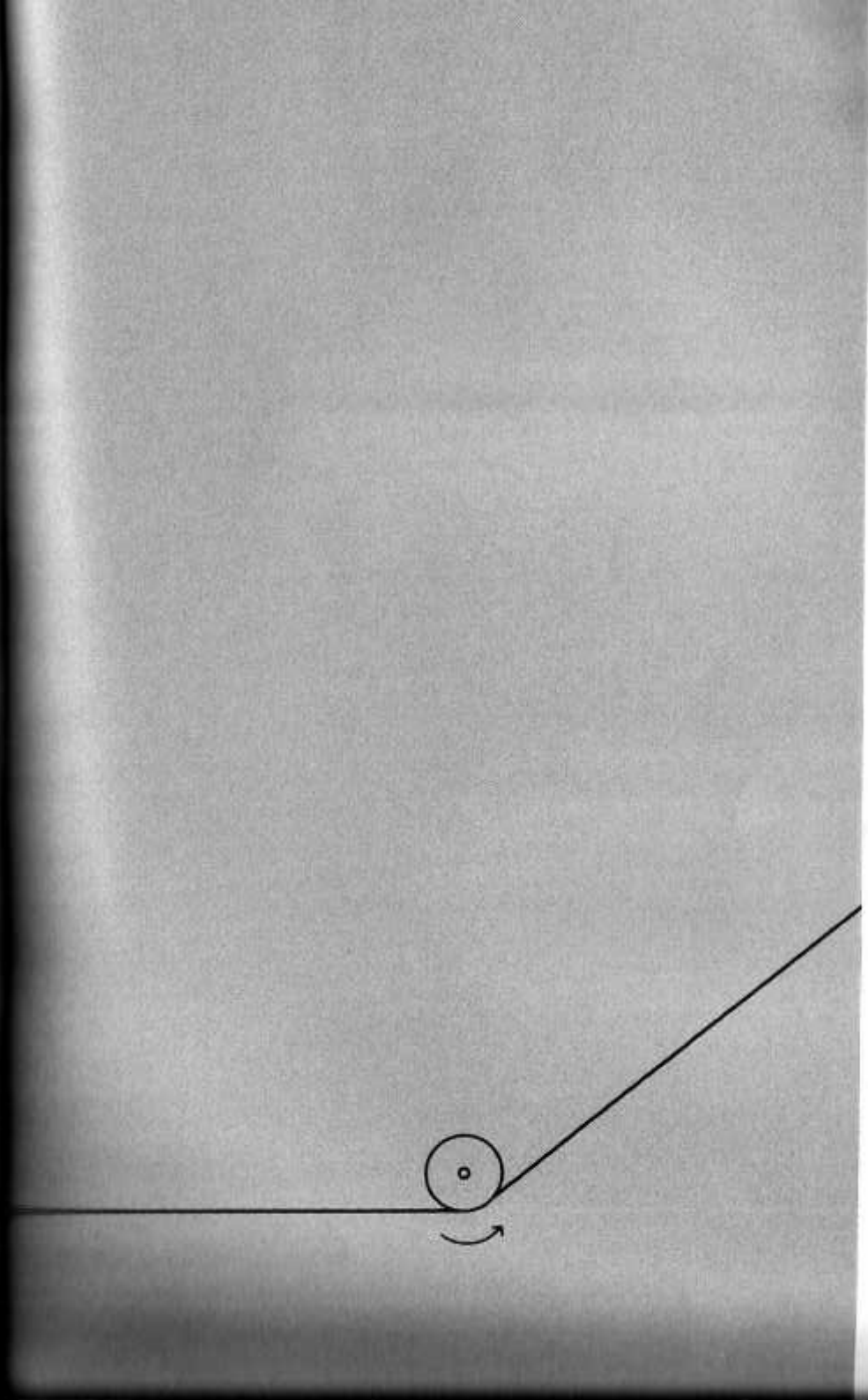
> Observou também que não havia mais nenhuma perspectiva em suas lembranças. Recordava os invernos com seus primos, à beira do Mediterrâneo, quando ainda era menino pequeno, e seus dias de estudante na Cidade Santa, tão claramente quanto recordava a chegada de M. Molny e a construção da sua Catedral. Não tardaria que se desligasse do tempo marcado no calendário, que já deixara de contar para ele. Estava postado no meio de sua própria consciência; nenhum dos seus estados de espírito pregressos se perdera ou fora esquecido. Estavam todos ao alcance da mão, e eram todos compreensíveis.
>
> Às vezes, quando Magdalena ou Bernard entrava e lhe fazia alguma pergunta, custava-lhe alguns segundos o voltar ao presente.

* Páginas com certeza influenciadas pelo conto de Tchekhov sobre um bispo à morte, "O bispo", e que por sua vez influenciaram o romance *Gilead*, de Marilynne Robinson.

Podia ver que já o consideravam de mente vacilante; e que esta estava extraordinariamente ativa em alguma outra parte do grande quadro de sua vida – alguma parte da qual eles nada sabiam.

(123)

O realismo, visto em termos amplos como veracidade em relação às coisas como são, não pode ser mera verossimilhança, não pode ser meramente parecido ou igual à vida; há de ser o que devo chamar de vida animada [*lifeness*]: a vida na página, a vida que ganha uma nova vida graças à mais elevada capacidade artística. E não pode ser um gênero; pelo contrário, ela faz com que as outras formas de ficção pareçam gêneros. Pois esse tipo de realismo – a vida animada – é a origem. É o mestre de todos os outros; ensina também os que cabulam suas aulas: é ele que permite existir o realismo mágico, o realismo histérico, a fantasia, a ficção científica, e mesmo o suspense. Nada tem daquela ingenuidade que lhe imputam os adversários; quase todos os grandes romances realistas do século XX também refletem sobre sua própria elaboração e estão repletos de artifícios. Todos os maiores realistas, de Austen a Alice Munro, são ao mesmo tempo grandes formalistas. Mas essa questão será sempre difícil: pois o escritor tem de agir como se os métodos literários disponíveis estivessem constantemente à beira de se transformar em meras convenções, e por isso ele precisa tentar vencer esse inevitável envelhecimento. O verdadeiro escritor, aquele livre servidor da vida, precisa sempre agir como se a vida fosse uma categoria mais além de qualquer coisa já captada pelo romance, como se a própria vida sempre estivesse à beira de se tornar convencional.



BIBLIOGRAFIA

Abaixo estão relacionados os romances, contos e narrativas mencionados ou citados no livro. Para dar uma ideia do contexto e do decurso histórico, listei as obras em ordem cronológica pela data da primeira edição na língua de origem. Dei o crédito de tradução nos casos de citações a partir de uma tradução específica.*

HOMERO. *Ilíada* [c. séc. IX a.C.], trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2 vols., 2002. *Odisseia* [c. séc. IX a.C.], trad. Manuel Odorico Mendes, 13a. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Henrique IV*, peça 1 [c. 1596], *Henrique V* [c. 1599], *Otelo* [c. 1603], *Rei Lear* [c. 1605], *Macbeth* [c. 1606], trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000, 2006, 1999, 2002 e 2004.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* [1605] e *O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de La Mancha* [1615], trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2002 e 2007.

A Bíblia do Rei Jaime [1611].

POPE, Alexander. *The Rape of the Lock* [primeira versão anônima, publicada em 1712; segunda versão em 1714].

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe* [1719], trad. Celso M. Paciorniki. São Paulo: Iluminuras, 2004.

FIELDING, Henry. *Joseph Andrews* [1742]. *Tom Jones* [1749], trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

* As obras de Homero e Shakespeare estão indicadas segundo a data aproximada de escrita. No caso dos livros traduzidos para o português, optou-se por informar os dados das edições brasileiras. As traduções das citações feitas por James Wood foram extraídas das edições indicadas aqui, e em alguns poucos casos foram adaptadas conforme necessidade do texto de Wood. [N. E.]

DIDEROT, Denis. *O sobrinho de Rameau* [escrito nos anos 1760, publicado em 1784], in *Obras III*, trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions* [escrito entre 1766-69, publicado em 1781].

AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito* [1813], trad. Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. *Emma* [1816], trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. *Persuasion* [1818].

DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio* [1821], trad. Ibanez Filho. Porto Alegre: L&PM, 2001.

STENDHAL. *O vermelho e o negro* [1830], trad. Raquel Prado, 2a. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2006

PÚCHKIN, Aleksandr. *Eugênio Oneguin* [1823-31], trad. Dário Moreira de Castro Alves. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BALZAC, Honoré de. *A pele de onagro* [1831], trad. Gomes da Silveira. *Esplendores e misérias das cortesãs* [1839-47], trad. Casimiro Fernandes, in *A comédia humana*, orientação, introdução e notas de Paulo Rónai. São Paulo: Globo, vols. XV e IX, 1990.

STENDHAL. *A cartuxa de Parma* [1839], trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2004.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre* [1847], trad. Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1966.

THACKERAY, W. M. *A feira das vaidades* [1848], trad. Ruth Leão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

DICKENS, Charles. *David Copperfield* [1850].

HAWTHORNE, Nathaniel. A casa das sete torres [1851], trad. Lígia Autran Rodrigues Pereira. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* [1857], trad. Fúlvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

ELIOT, George. *Adam Bede* [1859].

DICKENS, Charles. *Great Expectations* [1861].

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo* [1864], trad. Boris Schnaiderman, 7a. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. *Crime e castigo* [1866], trad. Paulo Bezerra, 6a. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental* [1869], trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz* [1869], trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, [no prelo].

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O eterno marido* [1870], trad. Boris Schnaiderman, 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2003. *Os demônios* [1871], trad.Paulo Bezerra, 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

ELIOT, George. *Middlemarch* [1872], trad. Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Record, 1998.

HARDY, Thomas. *Far from the Madding Crowd* [1874].

FLAUBERT, Gustave. *Três contos* [1877], trad. Milton Hatoum e Samuel Titan Jr., 2a. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina* [1877], trad. Rubens Figueiredo, 2a. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov* [1880], trad. Paulo Bezerra, 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

JAMES, Henry. *Retrato de uma senhora* [1881], trad. Gilda Stuart, ed. de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MAUPASSANT, Guy de. "La Reine Hortense" [1883].

TOLSTÓI, Liev. *A morte de Ivan Ilitch* [1886], trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006.

HARDY, Thomas. *The Mayor of Casterbridge* [1886].

JAMES, Henry. *The Aspern Papers* [1888].

MAUPASSANT, Guy de. *Pierre et Jean* [1888].

HAMSUN, Knut. *Fome* [1890], trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Geração Editorial, 2009.

HARDY, Thomas. *Tess* [1891].

TCHEKHOV, Anton. "Enfermaria n. 6" [1892], in *O beijo e outras histórias*, trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006. "O violino de Rothschild" [1894], in *O violino de Rothschild e outros contos*, trad. Noé Silva. São Paulo: Veredas, 1991.

FONTANE, Theodor. *Effi Briest* [1894].

CRANE, Stephen. *O emblema vermelho da coragem* [1895], trad. Sérgio Rodrigues. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2010.

JAMES, Henry. *Pelos olhos de Maisie* [1897], trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2010.

JAMES, Henry. *The Awkward Age* [1898-99].

CONRAD, Joseph. *Lorde Jim* [1899-1900], trad. Mario Quintana. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

TCHEKHOV, Anton. "Os mujiques" [1897] in *O assassinato e outras histórias*, trad. Rubens Figueiredo, 2a. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010. "A dama do cachorrinho" [1899] in *A dama do cachorrinho e outros contos*, trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

DREISER, Theodore. *Sister Carrie* [1900].

MANN, Thomas. *Os Buddenbrooks* [1901], trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

TCHEKHOV, Anton. "O bispo" [1902], trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas* [1902], trad. Sergio Flaksman, ed.de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POTTER, Beatrix. *The Tailor of Gloucester* [1903].

CONRAD, Joseph. *Nostromo* [1904], trad. José Paulo Paes, ed. de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. *O agente secreto* [1907], trad. Laetitia Cruz de Moraes Vasconcellos. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BENNETT, Arnold. The Old Wives' Tale [1908].

RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* [1910], trad. Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008.

LAWRENCE, D. H. "Odour of Chrysanthemus" [1911].

TOLSTÓI, Liev. *Khadji-Murát* [1912], trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido* [1913-27]: *O caminho de Swann* (vol. 1); *O caminho de Guermantes* (vol. 3), trad. Mario Quintana, 3a. ed. rev. São Paulo: Globo, 2006 e 2007.

JOYCE, James. *Dublinenses* [1914], trad. Hamilton Trevisan, 12a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

KAFKA, Franz. *A metamorfose* [1915], trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LAWRENCE, D. H. *The Rainbow* [1915].

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem* [1916], trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

LAWRENCE, D. H. *Sea and Sardinia* [1921].

MANSFIELD, Katherine. *The Garden Party and Other Stories* [1922]: "As filhas do falecido coronel", in *Contos*, trad. Alexandre Barbosa de Souza e Carlos Eugênio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

JOYCE, James. *Ulisses* [1922], trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008; trad. Antonio Houaiss, 14a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

LEWIS, Sinclair *Babbitt* [1922], trad. Leonel Vallandro. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno* [1923], trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MANN, Thomas. *A montanha mágica* [1924], trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WOOLF, Virginia. *Rumo ao farol* [1927], trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

CATHER, Willa. *A morte vem buscar o arcebispo* [1927], trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1968.

FAULKNER, William. *As I Lay Dying* [1930].

ORWELL, George. "Um enforcamento" [1931], in *Dentro da baleia e outros ensaios*, trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
WOOLF, Virginia. *The Waves* [1931].
ROTH, Joseph. *Radetzkymarsch* [1932].
CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite* [1932], trad. Rosa Freire D'Aguiar, ed. de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
NABOKOV, Vladimir. *The Gift* [escrito entre 1935-37, publicado em 1962].
BERNANOS, Georges. *Diário de um pároco de aldeia* [1936], trad. Thereza Christina Stummer. São Paulo: Paulus, 2000.
ROTH, Joseph. *Die Kapuzinergruft* [1938].
ISHERWOOD, Christopher. *Adeus a Berlim* [1939], trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Brasiliense, 1985.
MCCLOSKEY, Robert. *Make Way for Ducklings* [1941].
GREEN, Henry. *Caught* [1943]. *Loving* [1945].
WAUGH, Evelyn. *Memórias de Brideshead* [1945], trad. Maria Alice Azevedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
NABOKOV, Vladimir. "First Love" [1948].
PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras* [1950], trad. Liliana Laganà. São Paulo: Berlendis & Vertheccia, 2002.
ELLISON, Ralph. *Homem invisível* [1952], trad. Marcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1990.
NABOKOV, Vladimir. *Lolita* [1955], trad. Jorio Dauster, ed. de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
BECKETT, Samuel. *Fim de partida* [1956], trad. Fábio de Souza Andrade, 2a. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
BELLOW, Saul. *Agarre a vida* [1956], trad. Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
NABOKOV, Vladimir. *Pnin* [1957], trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
SPARK, Muriel. *The Comforters* [1957]. *Memento Mori* [1959], trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRITCHETT, V. S. "The Wheelbarrow" [1960].
NAIPAUL, V. S. *Uma casa para o sr. Biswas* [1961], trad. Paulo Henriques Britto, ed. de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
SPARK, Muriel. *A primavera da srta. Jean Brodie* [1961], trad. Geni Hirata. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
UPDIKE, John. *On the Farm* [1965].
PYNCHON, Thomas. *O leilão do lote 49* [1966], trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
EXLEY, Frederick. *A Fan's Notes* [1968].
JOHNSON, B. S. *The Unfortunates* [1969]. *Christie Malry's Own Double Entry* [1973].
PYNCHON, Thomas. *O arco-íris da gravidade* [1973], trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
LE CARRÉ, John. *A vingança de Smiley* [1979], trad. Vera Neves Pedroso. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein* [1982], trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
ROBINSON, Marilynne. *Housekeeping* [1980].
SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis* [1984]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
MCCARTHY, Cormac. *Meridiano de sangue* [1985], trad. Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.
ROTH, Philip. *O avesso da vida* [1986], trad. Beth Vieira, ed. de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
KAZUO ISHIGURO. *Os resíduos do dia* [1989], trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
RUSH, Norman. *Mating* [1991].
SEBALD, W. G. *Os emigrantes* [1992], trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
MCCARTHY, Cormac. *Todos os belos cavalos* [1992], trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROTH, Philip. *O teatro de Sabbath* (1995), trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira* [1995]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens* [1998], trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MCEWAN, Ian. *Reparação* [2001], trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RUSH, Norman. *Mortals* [2003].

FOSTER WALLACE, David. *Oblivion and Other Stories* [2004].

ROBINSON, Marilynne. *Gilead* [2004], trad. Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello* [2004], trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MACCARTHY, Cormac. *Onde os velhos não têm vez*, trad. Adriana Lisboa. São Paulo: Alfaguara, 2006.

PYNCHON, Thomas. *Contra o dia* [2006], trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, [no prelo].

UPDIKE, John. *Terrorista* [2006], trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

"A dama do cachorrinho" 87, 91, 96
Adam Bede 191, 205-06
Adeus a Berlim 59-61
Agarre a vida 43-44, 76-77
Agente secreto, O 145
Além do bem e do mal 159
ALTER, Robert 129
American Scene, The 177*n*
AMIS, Martin 123
Anna Kariênina 69-70, 71*n*, 90, 102
Ano da morte de Ricardo Reis, O 103-06
ANTONIONI, Michelangelo 97-98
Arco-íris da gravidade, O 134*n*
ARISTÓTELES 150, 203
"As filhas do falecido coronel" 179
As I Lay Dying 39
"A Silver Dish" 177
Aspectos do romance 11, 117-20, 206
Aspern papers, The 82
AUDEN, W. H. 41, 49, 159
AUSTEN, Jane 19, 31-32, 47, 56, 78, 120, 123, 170, 171*n*, 210
Avesso da vida, O 111*n*
Awkward Age, The 100

B

Babbitt 40, 143*n*
BÁBEL, Isaac 70
BALZAC, Honoré de 47, 58*n*-59*n*, 67, 71, 78, 80, 83, 113, 169*n*
BARTH, John 105
BARTHES, Roland 11-12, 22, 22*n*, 83-86, 87, 195, 195*n*, 196, 200, 200*n*, 201-02, 204
BAUDELAIRE, Charles 55
BECKETT, Samuel 93, 111*n*, 204
Beckett Remembering: Remembering Beckett 93
BELLOW, Saul 43-44, 59, 76, 81, 113, 166-69, 177
BENJAMIN, Walter 55
BENNETT, Alan 99
BENNETT, Arnold 143*n*, 207
BENSON, A. C. 164*n*
BERNANOS, Georges 143*n*
BERNHARD, Thomas 137
Bíblia 88, 129
BLAKE, William 77, 77*n*
BLOOM, Harold 39, 132*n*
BOLAÑO, Roberto 103
BONEY, M. 67, 70
Brasas, As 65
BRONTË, Charlotte 127
BROWNE, sir Thomas 161
Buddenbrooks, Os 69, 143*n*
BUÑUEL, Luis 52*n*

C

Cadernos de Malte Laurids Brigge, Os 55, 79-80, 80*n*
Caminho de Guermantes, O 67, 67*n*
Caminho de Swann, O 143-44, 144*n*
CAMUS, Albert 82
Cânone ocidental, O 132*n*
Cão andaluz, Um 52*n*
Cartuxa de Parma, A 71*n*
Casa das sete torres, A 143*n*
Casa para o sr. Biswas, Uma 32-33, 187-90
CATHER, Willa 160, 209
Caught 92
CÉLINE, Louis-Ferdinand 178
Cem anos de solidão 149
CERVANTES, Miguel de 36*n*, 78, 120, 127, 135, 144, 163, 207
CÉZANNE, Paul 80
CHATEAUBRIAND, François-René 36*n*
CHKLÓVSKI, Victor 11-12, 36*n*, 134, 134*n*
Christie Malry's Own Double Entry 110
CHRISTIE, Agatha 149
COETZEE, J. M. 77-78, 153
COLERIDGE, Samuel Taylor 207
COMPAGNON, Antoine 200*n*
Comforters, The 110
Condemned Playground: Essays 1927-1944 195*n*
Confissões de um comedor de ópio 131
Confessions, Les 143*n*
CONNOLLY, Cyril 194-95, 201
CONRAD, Joseph 95-96, 134*n*, 135, 137, 145, 174
Consciência de Zeno, A 19, 21, 103
Contra o dia 134*n*
Contre Sainte-Beuve 55
COOPER, Dennis 204
Coração das trevas 73
CRANE, Stephen 51
Crime e castigo 127-28, 133, 142, 144
Culture and Value 175*n*

D

D. H. Lawrence: The Early Years 75*n*
David Copperfield 71*n*, 79, 117, 123-24
Demônios, Os 90, 208
Demônio da teoria, O 200*n*
DE QUINCEY, Thomas 131
DEFOE, Daniel 47, 77, 78, 144
Detetives selvagens, Os 103
Diário de um pároco de aldeia 143*n*
DICKENS, Charles 34, 71*n*, 79, 108*n*, 112-13, 119, 123, 135, 142
DIDEROT, Denis 135-40, 145
Dom Quixote 78, 127, 135, 144, 149
Don Delillo 41, 166
DOSTOIÉVSKI, Fiódor 21, 128, 135, 137, 139-40, 140*n*, 141-42
DREISER, Theodore 40, 96

E

Eclipse, O 97
Educação sentimental, A 47-48, 50-51, 58, 90
EDWARDS, Jonathan 160
Effi Briest 102
Elements of Drawing, The 11
ELIOT, George 112, 150, 150*n*, 186, 191, 197, 199, 205-06
Elizabeth Costello 77-78
ELLISON, Ralph 137
Em busca do tempo perdido 67, 67*n*, 143-44, 143*n*
Emblema vermelho da coragem, O 51-52
EMERSON, Ralph Waldo 160
Emigrantes, Os 118*n*
Emma 56, 170
En lisant en écrivant 202*n*
"Enfermaria n. 6" 68
English Novel, The 15, 145
Ensaio sobre a cegueira 208
Escola para a vida, Uma 110
Esplendores e misérias das cortesãs 67
Estudos sobre o realismo europeu 169*n*
Eterno marido, O 142
Eugênio Oneguin 73
Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature 114*n*
EXLEY, Frederick 113*n*

F

Fan's Notes, A 113*n*
Far from the Madding Crowd 177
FAULKNER, William 34, 39, 82
Fazendo história 99
Feira das vaidades, A 101, 108*n*, 118
Fiction and the Figures of Life 100*n*
FIELDING, Henry 77-78, 120-21, 123, 134, 134*n*, 135, 144, 207
Fim de partida 204
"First Love" 81*n*
FLAUBERT, Gustave 21, 44, 47-51, 55, 57-58, 58*n*, 59*n*, 60-62, 71*n*, 77-80, 84, 113, 134, 145, 163-65, 169, 169*n*, 196, 198, 199, 204-05
Flaubert: Madame Bovary 163*n*
Fome 21, 103, 204
FONTANE, Theodor 102
FORD, Ford Madox 15, 75*n*, 95-96, 135, 145
FORSTER, E. M. 11, 117-20, 123, 128, 146, 206
FOUCAULT, Michel 111*n*
FREUD, Sigmund 141-42
FUENTES, Carlos 149

G

Garbage Land: On the Secret Trail of Trash 180*n*
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel 149
GARNETT, Constance 144
GASS, William 100, 100*n*, 101, 105, 112, 200-01, 204
GENETTE, Gérard 43*n*
GERVAIS, Rick 123
Gift, The 178
Gilead 160-61, 209*n*
GILES, Patrick 193, 195, 200
GINSBERG, Allen 173
GLENDINNING, Victoria 68
Golden Bowl, The 206
GOLDSMITH, Oliver 135
GRACQ, Julien 202, 202*n*
GRANT, Ulysses 160

Great Expectations 71*n*
GREEN, Henry 34, 92, 123, 181, 185-87, 189
GREENBLATT, Stephen 118*n*-19*n*
GREENE, Graham 196, 198
Guerra e paz 67, 86, 86*n*, 108*n*, 143*n*, 151, 151*n*, 156, 156*n*, 208

H

Hamlet 118-119*n*, 171*n*
HAMSUN, Knut 21, 103, 137, 204
HARDY, Thomas 34, 119, 123, 127, 167, 177-78, 180, 205
HEATH, Stephen 163*n*
HEMINGWAY, Ernest 160, 164, 165
Henrique IV 73-74, 109*n*, 121, 175
Henrique V 120-22
Henry James: A Life in Letters 176*n*
Homem invisível 137
HOMERO 169*n*
HOPKINS, Gerard Manley 72-73, 73*n*
HORNE, Philip 176*n*
HOUELLEBECQ, Michel 113
Housekeeping 160

I

IBSEN, Henrik 205
Idiota, O 144
Ilíada 49, 74
Image, music, text 200*n*
Inominável, O 111*n*
Irmãos Karamázov, Os 140-41
"Is Fiction an Art?" 206*n*
ISHERWOOD, Christopher 59-61, 199
ISHIGURO, Kazuo 20

J

JAMES, Henry 9, 26, 28-30, 38, 42, 71*n*, 82, 83, 93, 101, 112-13, 115-16, 145, 161, 164, 176-77, 177*n*, 186, 201, 207
JAMES, P. D. 199
Jane Eyre 20, 108*n*
Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion 77*n*
JOHNSON, B. S. 110-11
JOHNSON, Samuel 150, 204, 207
JONES, David 78, 143, 211
Joseph Andrews 78
Joseph Conrad: A Personal Remembrance 95
JOSIPOVICI, Gabriel 111*n*
JOYCE, James 15, 30-31, 34, 39, 44, 75-76, 78, 88-89, 207

K

Kaddish 173
KAFKA, Franz 204
KANT, Immanuel 154
Kapuzinergruft, Die 143*n*
KENNEDY, John F. 69
KENNER, Hugh 30-31
Khadji-Murât 153
KUNDERA, Milan 11
KUREISHI, Hanif 99

L

"La Reine Hortense" 96
Labirinto da solidão, O 149
Laocoonte 169*n*
LARKIN, Philip 19*n*, 159, 167
LAWRENCE, D. H. 75*n*, 113-14, 135, 161-62, 165-66, 174-75, 177-78
LE CARRÉ, John 198-99
Lectures on Rhetoric and Belles Lettres 77*n*, 133
Leilão do lote 49, *O* 41
LESSING, Gotthold Efrain 169*n*
LEWIS, Sinclair 40-41
Lorde Jim 145
Loving 181
LOWE, Brigid 202, 202*n*
Lua e as fogueiras, A 180
LUKÁCS, Georg 169*n*
LYNCH, David 52*n*
Lyrical Ballads 207

M

Macbeth 127-28, 130-33, 175, 176
Madame Bovary 74, 79, 90, 165
Make Sense of Humanity 154*n*
Make Way for Ducklings 25-26
MANDELSTAM, Ossip 133, 135
MANN, Thomas 69, 82, 120, 142
MANSFIELD, Katherine 179-80
MÁRAI, Sándor 65
Mating 171*n*
MAUPASSANT, Guy de 77, 77*n*, 96
MAXWELL, Glyn 159
Mayor of Casterbridge, The 119
MCCLOSKEY, Robert 25-26
MCEWAN, Ian 49-51, 151-53
MELVILLE, Herman 160-61, 168
Memento Mori 110
Memórias de Brideshead 108*n*
Memórias do subsolo 21, 139, 140*n*
MEREDITH, George 123
Meridiano de sangue 71*n*, 160
MERLEAU-PONTY, Maurice 81*n*
Metamorfose, A 204
MICHELET, Jules 83-84, 87
Middlemarch 115
MILLER, D. A. 22*n*
"Minha primeira paga" 70
Mitologias 84
"Modern Fiction" 207*n*
MOLIÈRE 136, 163
Montanha mágica, A 67
MONTY PYTHON 123
MOODY, Rick 193-95, 200
Moral Luck 154, 152*n*
"Mr. Bennett and Mrs. Brown" 144
Mortal Questions 153*n*
Mortals 171*n*, 177
Morte de Ivan Ilitch, A 22*n*, 74*n*
Morte vem buscar o arcebispo, A 209
MUNRO, Alice 210
MURDOCH, Iris 113-14, 114*n*, 134
"Musée des Beaux Arts" 49
MUSIL, Robert 113

N

NABOKOV, Vladimir 35, 35*n*, 81, 81*n*, 82, 104, 109, 110-12, 177*n*, 178
Nabokov-Wilson Letters, The 82*n*
NAGEL, Thomas 153
NAIPAUL, V. S. 32, 145, 187-90
Narrative Discourse 43*n*
New Mimesis, A 85

NIETZSCHE, Friedrich 139, 142, 159
NIXON, Richard 69-70
Nostromo 119
NUTTALL, A. D. 85

O

"O beijo" 118
"O bispo" 209*n*
"O efeito de real" 83
"O fim do romance" 133
O teorii prozy 36*n*, 134*n*
"O violino de Rothschild" 33
Odisseia 127
"Odour of Chrysanthemus" 75*n*
Old Wives' Tale, The 143*n*
On the Farm 81*n*
On Trust 111*n*
Onde os velhos não têm vez 73*n*
Orgulho e preconceito 31-32
ORWELL, George 86
"Os mortos" 31, 34, 88-89
"Os mujiques" 34-35

P

Parenthesis 143n
PAVESE, Cesare 34, 180
PAZ, Octavio 149
Pedro Páramo 149
Pele de onagro, A 80
Pelos olhos de Maisie 26-30, 38, 207
Péricles 175
Persuasion 208-09
PESSOA, Fernando 104-05
Pierre et Jean 77*n*, 213
PLATÃO 150, 200*n*
Pnin 35-36, 36*n*, 103-04, 109-10, 180
POE, Edgar Allan 149
Poética 203
POPE, Alexander 31-32, 77, 171
Pour un nouveau roman 207
POWERS, J. F. 164*n*
Prelude, The 56-57
Primavera da srta. Jean Brodie, A 103, 106-09, 109*n*, 111, 171
Problems of the Self 154*n*
PRITCHETT, V. S. 122-23
PROUST, Marcel 55, 67, 67*n*, 120, 142-43, 143*n*, 144*n*, 168, 186
PÚCHKIN, Alexandre 73, 103, 109*n*
PYNCHON, Thomas 41, 134*n*

R

Radetzkymarsch 89-90, 174-75
Rainbow, The 114-15, 174
RAMEAU, Jean-Philippe 135
Rape of the Lock, The 31
Rei Lear 119*n*, 208
Reparação 49-50, 151-53
Resíduos do dia, Os 20-21
Retrato de uma senhora 115-16, 161
Retrato do artista quando jovem, Um 30-31, 75-76
RILKE, Rainer Maria 55, 79-80, 80*n*
ROBBE-GRILLET, Alain 110, 164, 207
ROBINSON, Marilynne 160, 180, 209*n*
Robinson Crusoe 61, 78
ROTH, Joseph 143*n*, 174-75 112
ROTH, Philip 113, 143, 170-71, 171*n*, 172-73, 186
ROUSSEAU, Jean-Jacques 139, 143*n*
RULFO, Juan 149
Rumo ao farol 155, 179
Rumor da língua, O 83*n*
RUSH, Norman 171*n*, 177-78
RUSKIN, John 11-12, 161

S

S/Z 22*n*, 195*n*
SALERNO-SONNENBERG, Nadja 90
SARAMAGO, José 104-06, 111-12, 208
SARRAUTE, Nathalie 164
SCOTT, sir Walter 135
SCOTUS, Duns 72
Sea and Sardinia 162-63, 165-66, 177-78
SEBALD, W. G. 19, 20, 20*n*, 112, 118*n*
Seinfeld 179
SHAFTESBURY, Conde de 151
SHAKESPEARE, William 39, 109*n*, 113, 118*n*, 119*n*, 120-23, 127-28, 130, 132, 167, 169*n*, 175-76, 180-81
Sens et non-sens 81*n*
SIMPSON, Joe 67-68
Sistema da moda 85*n*
Sister Carrie 40
SMITH, Adam 77*n*, 133, 151-52
SMITH, Zadie 123
Sobre a fazenda 81*n*
Sobrinho de Rameau, O 135-37, 138, 139-40
Sobrinho de Wittgenstein, O 137
SPARK, Muriel 107-09, 109*n*, 110-12, 123, 145, 170-71, 171*n*
STENDHAL (Marie Henri Beyle) 71*n*, 82, 137, 137*n*, 138, 140, 145
Surviving: The Uncollected Writings of Henry Green 185*n*
SVEVO, Italo 19, 21, 103, 137

T

Tartufo, O 136
TCHEKHOV, Anton 33-34, 40, 68, 88, 91, 118, 134, 156, 180, 205, 209
Teatro de Sabbath, O 171-73
Tentação de Santo Antônio, A 164
TEOFRASTO 133, 135-36
Terrorista 37-38, 89
Tess 180
THACKERAY, William Makepeace 118, 123
"The Natural History of German Life" 150*n*
"The Novelist" 41
"The Old System" 167
"The Suffering Channel" 39-40
"The Voyage" 179-80
"The Wheelbrrow" 122
"The Whitsun Weddings" 159
Theory of Moral Sentiments, The 151
Todos os belos cavalos 71*n*, 160
TOLSTÓI, Liev 19, 21, 22*n*, 36*n*, 70, 71, 74*n*, 86, 108*n*, 113, 120, 142, 143*n*, 151*n*, 153, 156*n*, 168, 169*n*
Tom Jones 78
TROLLOPE, Anthony 113, 206

TURGUÊNIEV, Ivan 82, 164
TWAIN, Mark 160

U

Ulisses 39
"Um coração simples" 84, 108*n*
"Um enforcamento" 86
Unfortunates, The 110
UPDIKE, John 37-38, 38*n*, 41-42, 55, 59, 81, 81*n*, 89, 143*n*, 169

V

VALÉRY, Paul 201
Veludo azul 52*n*
Vênus 99
VERGA, Giovanni 34, 40
Vermelho e o negro, O 71*n*, 137-39
Viagem ao fim da noite 178
Victorian Fiction and the Insights of Sympathy 202*n*
Vidas 87
Vingança de Smiley, A 198-99

W

WALLACE, David Foster 39-42, 81*n*, 169, 171*n*
WAUGH, Evelyn 123, 135
Waves, The 161-62
WELLS, H. G. 123
WHARTON, Edith 97
"What is it like to be a bat" 153
Will in the World: How Shakespeare became Shekespeare 118*n*
WILLIAMS, Bernard 154-56, 177*n*
WILSON, Angus 123
WILSON, Edmund 82
WITTGENSTEIN, Ludwig 109, 175, 175*n*
WOOLF, Leonard 68-69
WOOLF, Virginia 68, 112-13, 135, 144, 161, 162, 186, 206*n*
WORDSWORTH, William 56-57, 109*n*, 167, 207
WORTHEN, John 75

Y

YEATS, W. B. 32, 173